



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술학 석사 학위논문

피상적으로 재현된 전통 이미지의
회화적 표현

- 나의 회화 작품을 중심으로 -

2017년 7월

서울대학교 대학원
서양화과 서양화전공
최수연

피상적으로 재현된 전통 이미지의 회화적 표현

- 나의 회화 작품을 중심으로 -

지도교수 임 자 혁

이 논문을 미술학 석사 학위논문으로 제출함
2017년 5월

서울대학교 대학원
서양화과 서양화전공
최수연

최수연의 석사 학위논문을 인준함
2017년 6월

위 원 장 김 춘 수 (인)

부 위 원 장 김 형 관 (인)

위 원 오 인 환 (인)

국문초록

본 논문에서 나는 우리가 사회에서 마주하는 여러 현상 중에서 내가 중요하게 인식하고 있는 주제를 서술하는 것을 시작으로 하여 이를 드러내기 위해 선택한 작품의 주요 소재와 그것을 표현하는 형식적 측면, 태도를 아우르며 나의 작품을 분석한다.

현재 한국의 전통·고전적 이미지들이 처한 위치와 상황은 한국이 근대화시기를 거치며 외부와의 관계를 정립하는 과정에서 파생된 것이라 할 수 있다. 서구 문물을 받아들이고 생활양식을 현대적으로 바꿔나가는 과정에서 대개 옛 것은 고리타분하고 미개한 것으로 취급받았다. 시간이 지나 다시 민족적 정체성을 되찾고자 전통을 이어나가려는 노력조차도 자성적인 성찰의 결과만은 아니었다. 오히려 서구의 시선을 의식하여 그들과 다른 우리를 만들어내려는 노력에 가까운 것으로 보인다. 이렇게 새삼스레 복원, 재현된 전통과 고전은 어색하고 인위적인 풍경에 머무르게 된다. 나는 이러한 의식적 상태의 부자연스러움을 인식하였고 그를 비판적으로 바라보면서 일련의 회화 작업을 시작하였다.

전통·고전의 이미지는 한국 사람들이 영위하고 있는 일상생활과 분리된 채 이국적이고 생경하게까지 느껴진다. 때문에 본질적 의미를 고려하지 않고 외관만을 가져와 소비하거나, 민족적 정체성을 과시하려는 의도로 이용하는 경우가 관찰된다. 나는 그런 사례를 전통문화 홍보 전시회나 한국 민속·신화 종교, 사극 등에서 찾았다. 엄밀하지 않은 고증으로 겉모습만 흉내 낸 경우나 과거와 현재가 이질적으로 혼합된 상태, 허구적 관념이 구체적으로 시각화된 종교적 공간 등이 작품 속 구체적 소재로 등장한다.

나는 표현하고자 하는 대상의 사회적 위치와 조형적 상태를 나의 관점과 미감을 기준으로 판단한다. 그 중에서도 나에게만 다소 부정적으로 여겨지지만 전통의 변용에 어떤 견해를 갖고 있는지에 따라 타인에게는 다르게 받아들여질 수도 있는 가능성이 있는 것들을 선택하여 그린다. 다른

방식의 수용의 여지를 남겨둔 것은 어떤 것의 불완전한 상태를 꼭 안일함이나 무지의 결과로 볼 수만은 없기 때문이다. 얼핏 마땅찮고 초름한 것이라 해도 필연적인 결과물일 수 있음을 고려한다면 마냥 질책만 할 자격은 누구에게도 없을 것이다. 어떤 것을 비판하기는 쉽지만 그 원인과 한계를 고려하는 일에는 좀 더 섬세한 시선이 필요하기 때문에 다른 관점이 존재하고 있음을 염두에 두고 표현하였다.

작품 안에는 동양과 서양, 전통과 인습, 과거와 현재, 조악함과 장엄함 등 여러 상반된 요소들이 혼합되어 있다. 각 요소는 서로 대등한 성질이기도 하고 위계적 관계를 맺기도 한다. 나의 작품은 그 대조적 요소들 사이에서 어느 한쪽으로 기울지 않고 중간경계에 미묘하게 걸쳐져 있는 상태를 표현하는 것에 초점을 맞춘다. 특정한 사회·종교적 목적으로 구현된 사물과 풍경의 고졸한 상태를 미화 없이 묘사하는 것에서 시작하되, 비판적 시각 일색으로 보이지 않도록 그 고졸함을 화면 안에서 중화시킨다. 이를 위해 대상의 서사적 측면과 반대되어 보이는 요소를 상대적으로 강조한다. 만듦새가 미숙하다고 판단되는 사물은 나에게 가능한 가장 숙련된 붓질을 사용하여 그리거나, 허름하고 회화화된 것을 표현할 때는 엄숙한 역사화라도 되는 듯이 크게 확대된 화면을 채택하는 등의 방식이다.

모든 작품은 사진을 참고하여 그리는데 이때 조명이나 구도 면에서 조형적으로 불안정한 부분도 그대로 수용한다. 반면 참고사진 속의 현실풍경을 회화로 옮기면서는 대상의 일부를 삭제하거나 특정 부분만을 보여주기도 한다. 이러한 프레이밍을 통해 대상을 향한 반감과 애정을 동시에 암시적으로 드러내고자 하였다.

유화라는 전통적 매체를 사용하지만 여러 번 물감 층을 쌓는 유화 고유의 방식과 상반되게 그리는 것에도 양면적 태도가 반영되어 있다. 덧칠이나 수정 없이 한 번에 얇게 그려내는 방식은 묘사된 형상 못지않게 캔버스 표면과 붓의 결을 대등하게 강조한다. 투명 미디엄을 섞어 유동성이 증가된 붓질은 형상을 묘사하는 동시에 물질 그 자체임을 지시하기도 하여 형상의 환영성을 감소시킨다. 또한 형상을 묘사하는 붓질과 그것을 살짝 밀어내듯 녹이는 붓질이 겹치면서 생기는 반투명한 닥인 흔적은 화면 전반에 시각적 노이즈의 역할을 하여 심리적 거리감을 만들어내고 이미지

에 감상적으로 동화되는 것을 막는다.

이렇게 대상을 향한 가치판단을 유보하거나 혹은 그것을 중립적인 상태로 위장하는 과정을 통해 다양한 종류의 미감을 포용하고 대상을 바라보는 여러 시선을 수렴하고자 하였다.

주요어: 전통, 고전, 재현, 불완전함, 필연적, 양면적, 표면, 이질적, 중화, 붓질

학번: 2014-22738

목 차

I. 서론	1
II. 유리된 전통	3
1. 한국적 경관과 인습	3
2. 이질적 自(자)문화	8
III. 전통의 소비	10
1. 전통의 표피적 복원	10
2. 한국 민속·신흥종교의 공간과 군상	15
1) <치성봉행>연작의 경우	16
2) <용궁>연작의 경우	19
3. 감상적 태도로 연출되는 권선징악 서사	21
IV. 불완전함의 회화적 표현	25
1. 회화적 가감	25
1) 회화적 전제	26
2) 한 겹의 그리기와 이중의 붓질	28
3) 프레이밍과 확대	30
2. 상반된 요소의 중첩	35
V. 결론	44

그림 목록	46
참고문헌	48
Abstract	50

I. 서론

시간이 지나도 변치 않는 것은 극히 드물 것이다. 한 때는 귀하게 여겨졌던 것이 하찮아지기도 하고 미덕이었던 것이 악습이 되어버리는 것을 여러 사례를 통해 볼 수 있다. 과거의 것이 본래의 용도와는 다른 맥락에서 사용되거나, 외양만을 흉내 내기에 그치는 경우도 있을 것이다. 이런 경우에 본래 맥락에서 벗어난 것을 안타깝게 여기는 사람이 있는가 하면 현대적으로 각색되는 것에 거부감을 별로 느끼지 않는 사람도 있다. 별 생각 없이 바라보던 것의 ‘정체’를 알았을 때 어떤 태도를 지녀야 할지는 간단한 문제가 아닌 듯하다.

어떤 것이 꼭 원래의 모양을 지켜야만 좋다고 할 수는 없을 것이다. 그러나 무지한 상태로 겉모습만을 가져오는 태도도 우스워 보인다고 생각한다. 그렇다면 왜 나는 무지한 상태가 되었는지, 그리고 그것이 개인의 나태함 때문인지를 질문해 볼 수도 있다. 어쩌다가 자국의 전통 문화가 이렇게 낯설고 이국적으로 느껴지게 되었는가? 그리고 그 생경함이 불편하다기보다는 흥미롭게 다가오는 것은 어떤 연유에서인가? 이런 질문을 던지는 것이 작업을 시작하는 계기가 되었다.

현재 잔존해 있는 전통문화의 이미지들이 사회 혹은 나와 맺는 관계는 다른 어떤 문제보다 내 눈에 더 선명하게 보인다. 유독 그 문제에 큰 관심을 두는 이유는 기본적으로 내가 고전적인 이미지를 여전히 아름답다고 생각하며 애정을 느끼기 때문이다. 과거를 연상시키는 고풍스러운 것들은 시간의 흐름을 견디고 살아남았다는 점에서 엄숙하고 무게감 있는 것으로 보인다. 이는 이미지가 가볍게 소비되고 미의 기준이 빠르게 변화하는 현재의 상황을 반성적으로 돌아보게 만드는 종류의 아름다움이라 생각한다. 그것은 묵직함, 중후함, 고즈넉함 등 과거와 비교했을 때 현대에 다소 감소된 듯 여겨지는 다양한 긍정적 성질을 상징하기도 한다. 그러나 그것이 일부 안이하고 표면적인 태도와 결합되는 경우에는 그 아름다움이 빛이 바래게 된다. 나는 이렇게 퇴색된 상태를 안타깝게 여기며 비판하기도 하고, 혹은 그 자체를 다양한 미감이 발현되는 상태로 인정하기도 한다. 내

가 속한 사회의 풍경과 사람들의 태도를 비판적으로 바라보지만 나 역시 그 사회의 일부분이며 그런 태도에서 자유롭지 않기 때문에, 작품에서의 비판적 시선은 현실을 향한 것이면서 동시에 나 자신을 향한 것이기도 하다.

이런 관점이 어떻게 작품에서 구현되는지를 이 글에서 구체적으로 설명하고자 한다. 사회적 상황과 현실의 풍경을 관찰하고, 그와 관련된 나의 생각을 언어보다 더 설득력 있게 드러낼 수 있을만한 장면들을 찾아내어 캔버스 위에 시각화하는 과정을 차례대로 서술하려 한다. 먼저 II장에서는 작품의 기저에 깔린 현실 인식을 설명할 것이다. 동아시아를 묘사하는 이미지가 여전히 과거에 머물러 있으며 전통, 과거, 동양의 개념이 중첩되는 상황과 그 원인을 분석해보고자 한다.

III장에서는 이러한 인식을 바탕으로 선택한 구체적 소재가 무엇인지 각 작품의 예시를 들며 설명할 것이다. 나는 주로 민족적 행사장면이나 민속·신흥종교, 역사 드라마 등에서 전통적 이미지를 접했다. 그래서 이제 가지 소재를 구분하는 구조를 통해 서술하고자 한다.

각각의 소재를 살펴본 후 IV장에서는 그 것을 어떤 형식으로 그려내는지를 분석해볼 것이다. 일련의 작품들은 대상의 특성과는 대비되는 방식으로 그려져 있는데 이는 대상을 편향적인 상태로 제시하지 않기 위해서이다. 각 소재에 상반된 것이 혼재되어 있으며 결과적으로 공존 불가능해 보이는 성질들이 양립하는 화면으로 이어진다는 점을 먼저 살펴볼 것이다. 다음으로는 구체적 기법을 다룰 것이다. 평면 매체를 다루는 이유와 태도를 서술하고, 한 겹으로 얹게 그리는 방식과 붓질의 이중구조가 형상과 이미지에 어떤 영향을 미치는지 설명하면서 글을 마무리 짓고자 한다.

본 연구는 2014년부터 2016년까지, 대학원에서 그린 2년간의 작품을 대상으로 한다. 일부 작품 세부 확대 사진에서는 대학원 기간 전후의 작품 이미지도 포함하였다. 비판적 시각 일색이었던 초기의 작업 태도와 달리 작품을 진행하면서는 그것을 어느 정도 포용하고 인정하려는 태도의 비중이 점점 커지게 되는데 이 글의 흐름에도 그런 과정이 반영되어 있음을 밝힌다.

II. 유리된 전통

과거는 이미 지난 일이며 바꿀 수 없는 것이기에 현재를 살아가는 우리와는 단절된 것처럼 느껴진다. 지나온 길을 살피보는 것보다 앞으로 다가올 미래를 직시하는 태도가 상대적으로 진취적이고 긍정적인 태도로 권장되기도 한다. 그러나 현실에 어떤 문제가 생겼을 때 그 것이 갑자기 생겨난 일이 아니라 대개는 과거의 실수나 불찰을 잘 살피지 않아 야기된 책임을 다양한 사회적 사건·사고를 통해 볼 수 있다. 현재가 과거로부터 연속성을 갖는 것임을 우리는 종종 잊게 된다.

그러다 일상생활에서 과거와의 관계를 자각하게 되는 아주 사소한 순간들이 있다. 예를 들어 사극 속 재현된 과거에서 종종 발견되는 이상한 점이 단순한 실수에서 비롯된 것이 아니라, 그것을 알아차리는 사람이 없을 것이라는 안이한 생각으로부터 파생된 경우를 볼 때가 그러한 순간 중 하나이다. 아동용 복식을 성인이 착용하고 나온다던지 혹은 한자로 된 편지에 극의 흐름과 전혀 관계없는 엉뚱하고 장난스러운 내용을 적는다던지 하는 경우를 말한다. 당시에는 그것을 인지하지 못하고 넘어갔다가 나중에 그 사실을 알게 되었을 때는 농락당한 것 같기도 하고, 그것을 알아차리지 못한 자신이 한심하게 느껴지기도 한다. 물론 먼 과거는 간접적으로 접할 수밖에 없는 것이므로 그것을 잘 알지 못하는 것이 큰 흠은 아닐 수 있다. 하지만 일상생활에서 접하는 이러한 작은 사례들이 단순히 과거와의 관계 단절만을 의미하는 것은 아니라고 생각한다. 그것은 ‘과거로부터 지속되어온 현재’와 나 자신과의 관계에도 영향을 끼치는 문제이기도 하다. 나는 이렇게 과거의 잔존물과 현재가 분리되어 있는 다양한 양상을 관찰하며 왜 이런 상황이 초래되었는지에 관심을 가지게 되었다.

1. 한국적 경관과 인습

‘한국적 경관’을 대표하는 아이콘들은 여전히 과거에 머물러 있는 경향이 있다. 대부분의 사람들은 고궁이나 도자기, 한복을 입은 여인 등의

전통적 이미지를 먼저 떠올릴 것이다. 이는 주로 보존되어 있는 상태의 전통이다. ‘계승’이나 ‘보존’ 같은 단어는 전통과 종종 짝 지어 쓰인다. 그러나 ‘창조’, ‘변화’ 등의 단어와의 조합은 비교적 낯설게 느껴진다. 이처럼 전통은 과거의 문화유산과 동의어로 여겨진다. 그러나 전통은 단순히 과거로부터 이어진 것이 아니라 현재와의 관계 속에서 선택적으로 일부 요소가 재구성되는 과정을 거친 것이라 할 수 있다.¹⁾ 팀 에덴서(Tim Edensor)도 전통을 “끊임없이 반복되거나 문화적 유산으로 계승되는 일련의 구체적인 경향이 아니라 유동적인 실천을 통해 획득되는 지식으로 이해해야 한다”고 지적했다.²⁾ 현재의 가치와 연결하여 생각할 수 없는 것은 전통이라기보다는 인습, 관습에 가깝다고 할 수 있다.

위에 열거된 것들은 물론 한국 고유의 가치를 포함하고 있는 소중한 것들이기는 하나 과거적 특성이 더 짙기 때문에 지금의 문화까지 아우른다고 보기는 어려울 것이다. 나의 작업은 이렇게 전통이 곧 과거 그 자체로 인식되며 고전적인 이미지가 정형화, 고착화된 현실을 인식하는 데에서 시작된다.

이는 한국과 인접한 동아시아 국가의 경우에도 크게 다르지 않다. 일상의 풍경은 대부분 서구화, 현대화 되었지만 각 국가를 구별하는 것은 여전히 과거적이면서 동시에 민족적인 이미지이다. 할리우드 영화에서 일본의 이미지는 여전히 기모노와 게이샤 등으로 대표되곤 하며, 가장 인접한 나라인 우리조차도 선불교적 양식으로 조성된 정원에서 다도를 할 때 가장 ‘일본적’인 문화를 체험했다고 느끼게 되는 것과 비슷할 것이다. 한편 다이진화(戴錦華)는 중국 영화에서 드러난 중국문화의 고전적 기표가 내포하는 것을 이렇게 지적했다.

... ‘계시록’은 사람들에게 중국 영화가 ‘세계로 나아가는 데’ 있어 필요충분조건이 무엇인가를 알려주었다. 그 것은 성질도 다르고 방식도 다르고 느낌도 다른 ‘동방’적 경관이어야 했다. 서구는 자기문화의 복제품을 원하지 않았다.

1) 정수복, 『한국인의 문화적 문법』, 생각의 나무, 2007, p.57.

2) 팀 에덴서, 『대중문화와 일상, 그리고 민족정체성』, 박성일 역, 이후, 2008, p.140.

그 것은 이질화된 자기나 자기지시적인 것이어서는 안 되고 반드시 문화 논리와 상식 시스템을 모방하는 과정에서 독해 가능한 것이어야 했고 서구 문화에 의해 포용될 수 있는 것이어야 했다. 그러나 반면에 본토 문화와 동일시되어서는 안 되었다. 그 것은 신기한 불거리를 만들어내야 했고 ...동방에 대한 서구의 문화적 기대시아에 부합해야 했으며 오독과 독촉을 전제로 삼는 서구인의 마음속에 그려진 동방의 상에 맞추어야 했다. 이 동일시는 깊이 있게 내재화하는 과정이었다. ...중국대륙 예술영화 감독들은 구원을 얻고 생존을 도모하기 위해 반드시 동일화 과정을 통해 자신들의 민족 문화와 민족적 경험을 관조의 대상으로 내몰아야 했고 그 구원을 타자의 담론과 표상의 화려함과 아름다움 속에 묻어두어야 했다.³⁾

즉 전통적 이미지는 곧 민족적 과거의 이미지이며 외부의 시선을 의식하는 방향으로 그동안 재생산 되었다고 해도 과언이 아니다. 그리고 그 재생산 주체의 아랫세대에게는 그렇게 걸려진 것이 전통 그 자체로 보임으로써 그에 내재된 이중적 시선을 의식하지 못하게 되는 악순환이 발생하게 된다.

지금 이 곳을 살아가는 우리가 능동적으로 만들어내는 풍경은 그런 연상에서 쉽게 제외되곤 한다. 그렇다면 과거의 유산을 제외하고 현재적이면 서도 한국적인, 혹은 동양⁴⁾적인 이미지는 어떤 것일까 하는 질문을 던지게 된다. 사카구치 안고(坂口安吾)는 그의 산문 <일본문화사관>에서 서구 지식인이 일본을 방문하여 고대 문화를 상실하고 서구를 모방하는 생활에 젖은 일본인을 개탄한 것을 비판했다. 서구의 입장에서는 일본을 ‘발

3) 다이진화, 「무중풍경」, 이현복, 성옥례 역, 산지니, 2007, pp.287-288.

4) 동양은 중동과 인도를 아울러 아시아 전 지역을 의미한다고 할 수 있지만, 이 글에서는 한국에서 동아시아의 전통문화가 주로 ‘동양적’이라는 단어로 빈번히 묘사된다는 점을 고려하여 동아시아를 지칭하는 것으로 의미를 좁혀 사용하였다. 동양 개념이 후기 식민주의적 관점이나 지역적 규정을 내포하고 있는 것을 고려하여 최대한 빈도를 낮추고 서양(유럽)과 대비되는 개념을 강조할 때만 사용하였다.

건’ 해야 하지만 일본인의 입장에서는 무엇이 일본적인 것인가를 논할 필요가 없다는 것이다. 마찬가지로 ‘한국적인 것이 무엇인가?’ 하는 질문을 우리 스스로 던지는 것도 부자연스러워 보인다. 한국인의 자연스러운 생활이 곧 한국적인 것이라고 말할 수 있기 때문이다.

그러나 우리에게조차 현재의 생활은 전통적이고 고전적인 것에 비해 별로 ‘한국적’으로 보이지 않는다. 그런 일상생활은 서구화, 현대화 되어 우리와 외부를 구분할 수 있는 시각적 특질이 잘 드러나지 않기 때문이다. 즉 한국적 풍경은 서구적이고 현대적인 것과 반대되는 동양적이고 고전적인 이미지로 제시될 때 가장 설득력 있으며, 독자적으로 ‘동양적’인 것은 부채한 것처럼 보인다. 이런 상황은 근대화를 거치며 서구의 시선에 비친 동양적 경관을 우리 자신이 무의식적으로 학습한 결과물이라고 할 수 있을 것이다.

한편 전통적 이미지는 ‘실질’이나 ‘합리’ 같은 것과는 분리된 것처럼 보이지만 동시에 서구화·현대화된 지금의 생활과는 다른 모종의 ‘진정성’을 품고 있는 것으로 격상되기도 한다. 그렇게 격상될 수 있는 이유 중 하나는 그것이 민속촌이나 박물관 등에서 가장 아름답게 보존된 상태로 비춰지며 실제 생활의 남루함과 거리를 둘 수 있기 때문일 것이다. 생활과는 유리된 고풍스러운 것들은 이제 소비해야 할 이국적인 낯선 취향의 목록에 포함된 듯하다. 특히 템플 스테이, 다도 체험 등은 고차원의 정신적 수양이 가능한 것처럼 여겨지기도 한다. 나는 이런 막연한 느낌은 19세기 후반 일본에 의해 동양의 개념이 새롭게 정의된 것과 관련이 있다고 생각한다. 서양의 문화를 물질적이고 기술적인 것으로, 동양의 문화를 상대적으로 정신적이고 비물질적인 것으로 인식하는 동양주의⁵⁾의 영향이 여전히 남아있다고 볼 수 있다.

새로운 경험으로 소비되는 전통의 사례 중 가장 대중적으로 알려진 것은 생활 한복의 유행⁶⁾과 맞물린 ‘한복 체험’ 일 것이다. 고궁이나 민속촌

5) 정형민, 『근현대 한국미술과 ‘동양’개념』, 서울대학교출판문화원, 2011, p.32.

6) 최민지·정대윤, 『편하고, 예쁘고 “출근할 때도 입어요”...젊은 층에 부는 ‘한복 바람’』, 경향신문, 2016.09.27.

<http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201609272309025&code=940100#csidx568636b7e68b6b094cbef7e6e35b8a3.2017.4.22>

근처에서는 한복을 대여해준다는 광고문과 궁중 혹은 생활 한복을 입은 내·외국인을 심심치 않게 마주칠 수 있다. 이는 최근 2,3년간의 새로운 유행이지만 외국인의 눈에 더욱 한국적으로 보일만한 풍경을 만들어내는 것으로 보였다. 한국인이라 해도 한복 착용을 생활화하는 일은 매우 드문 경우에 속한다. 따라서 머리로는 한복을 우리의 ‘뿌리’와 연관된 것으로 인식하더라도 감정적으로는 평생 한두 번 입을까 말까한 생경한 의상을 체험하는 일에 가까울 것이다. 그렇기에 그 체험은 나 자신이 되는 것이 아니라 그런 체험을 하는 나를 바라보는 일이라고 생각한다. 팀 에텐서는 “민족 경관들은 이데올로기적으로 충만하기 때문에 우리의 소속감에 쉽게 영향을 미친다. 따라서 아무리 짧은 기간 동안이라도 그 안에 거주하게 되면 일종의 민족적 자기실현을 이룰 수 있으며 뿌리로 돌아가 진정한 성 없는 (대개 도시적) 생활에서 해방되고 자아에게 다시 진정성을 부여할 수 있다.”고 지적한 바 있다.⁷⁾ 화려하게 변용된 한복을 입고 고궁 근처를 누비며 기념사진을 찍는 일이야말로 비일상적인 즐거움을 줌과 동시에 서구화된 생활에서 벗어나 잠시나마 민족적 정체성을 회복하며 진정성을 찾는 일이 되어버린 것으로 느껴진다. 나는 특히 20대 초반의 젊은 여성들이 무리지어 화려한 생활 한복을 입고 돌아다니는 풍경을 자주 목격하며 잠시 혼란스러움을 느끼기도 했다. 그들이 입은 한복은 ‘한복 본연의 아름다움’ 같은 교과서적인 기준을 차치하고서라도 내 기준에도 과하게 화려하고 장식적으로 보였다. 그러나 한편으로는 시대가 변화했으므로 새로운 감각에 맞춘 의상이 유행하는 것 또한 당연한 일이고 언제나 새로운 것은 기존의 시선에서 불편하고 낯선 것이 될 수 있음을 자각하기도 한다.

일부러 전통적인 것을 되찾으려는 노력은 결과적으로 서구의 시선에서 본 한국적 경관을 그들 혹은 우리 자신에게 선사하려는 노력과 별반 다르지 않을 것이다. 즉 전통적인 이미지가 제시되고 소비되는 구조는 자연스럽지 못하며 다분히 외부의 시선을 의식한 결과이다. 나는 이렇듯 전통 및 고전의 이미지가 “이중의 문화적 시야”⁸⁾를 내포하며 의식적인 재현

7) 팀 에텐서, 앞의 책, p.106.

8) 다이진화, 앞의 책, p.291.

의 상태에 처해있음을 비판적으로 인식하게 되었다.

2. 이질적 自(자)문화

현재의 생활이 전통과 분리된 원인 중 하나로 급격한 근대화를 들 수 있을 것이다. 서구에 의해 주도된 근대적 시간과의 경쟁에서 파생된 조급함은 과도한 청산주의로 이어졌다. 초가지붕이 서구식 가옥으로 바뀌었고, 미신 타파라는 미명 하에 굿당 파괴가 행해지는 등 우리가 가졌던 것을 급하게 갈아치우는 결과를 낳았다. 물론 그런 근대화 과정으로 생활이 편리해지고 발전된 부분도 많지만, 암암리에 과거의 것은 미개하고 뒤떨어진 것이라는 인상을 심어주게 되었을 것이다. 빠르게 들어온 서구 문물과 전통 사이에서 한국인은 “습득해야 할 낯선 취향과 청산해야 할 낯익은 취향의 쌍들의 들고남으로 온통 분주했다.”⁹⁾ 그러나 황망히 단절된 전통과 그 미의식이 경제적 풍요를 이룬 후에 저절로 되살아날리 없을 것이다. 낯익은 것과 결별하며 생긴 “집단적 기억상실”¹⁰⁾은 우리의 것을 회복하자는 민족적 이데올로기와 만나 현대적 건물에 거대한 갓 지붕을 씌우는 등의 괴상한 미의식으로 이어졌다. 이는 전통이 무엇이며 현재와 어떤 관계를 맺는지 깊이 있게 고민하는 시간 없이 보여주기 식의 결과물을 내놓는데 급급했기 때문일 것이다. 또한 이 사회를 구성하고 있는 개개인 역시 그런 미감과 취향에서 자유로울 수 없을 것이라고 생각했다.

같은 문화권의 유산이 낯설게 보이는 이런 시각적 경험은 내가 처한 사회·문화적 현실에 눈길을 돌리게 해주었다. 특히 이런 역사적 상실의 감각은 소위 “금줄 없이 태어난”¹¹⁾내 또래 세대에서 심화된다. 서구화된 가옥 혹은 아파트에서 일생을 시작했으며 각종 전통적 경험, 예를 들어 일상생활에 깊숙이 스며들어있던 제사 문화나 민속 신앙에 대한 경험이 거의 없는 세대를 말하는 것이다. 그리고 그런 것들은 교과서를 통해 배우고 박물관에 박제된 형태로 처음 접하게 된다. 그래서 어떤 것이 본 맥

9) 강영희, 『금빛 기쁨의 기억: 한국인의 미의식』, 일빛, 2004, p.50.

10) 위의 책, p.47.

11) 주장현, 『우리 문화의 수수께끼1』, 한겨레출판사, 2004, p.57.

락에서 벗어나 있거나 변형되고 왜곡되어서 그것을 잘 알아차리지 못하며 원래 그런 것으로 쉽게 받아들이게 된다.

나 역시 그러한 세대이지만 간접 경험조차 전무한 것은 아니다. 어릴 적 한복을 입고 제사상에 절을 한다든지, 지방을 쓰고 태우는 것을 신기하게 바라보았던 기억이 아주 희미하게 남아있다. 그 기억은 지금의 생활과 비교하면 너무나 다른 색채를 띤 것이라 그것이 불과 20여 년 전의 일이라는 것이 믿기지 않을 정도이다. 그런 문화는 내가 알지 못하는 어떤 신비한 것을 상징하는 것이었다. 지금은 각 가정에서 제사를 지내는 일은 매우 드물다. 시간이 지나면서 변화하는 가치관에 발맞추지 못했기 때문일 것이다. 과학적이고 이성적인 관점으로만 본다면 보이지 않는 존재를 위한 그런 수고로운 의례는 비합리적인 것으로 여겨질 수도 있다. 그러나 당시의 엄숙한 분위기는 불신과 무의미가 만연하는 현재의 생활과 비교해 보면 장엄함을 느꼈던 거의 유일한 기억이기도 하다. 이성적으로는 과거 단절의 필연적 성질을 인정하지만 감성적으로는 막연한 향수를 느끼기도 하는 것이다. 이렇게 무언가가 사라지는 것에 안타까움을 느끼다가 이내 그럴만한 이유가 있다고 생각하기도 하고, 반대로 그럴만한 이유가 있다고 생각하다가도 다시 안타까움을 느끼게 된다. 이것은 비 일관적 태도라기보다는 정의내리기 어려운 문제를 다룰 때 필요한 다면적인 태도에 가까운 것이라 생각한다.

III. 전통의 소비

본질은 차치하고 외관에 미혹되기 쉬운 지금의 현실을 인식한다면 전통 이미지는 단순히 고풍스러운 시각적 체험 이상의 것이 될 것이다. 앞서 전통적인 것, 한국적인 것이 과연 무엇인지 질문을 던진 이유도 그 자체를 탐구하기 위한 것이라기보다 현재 잔존한 전통 이미지가 시각적으로 미묘한 경계에 머물러 있음을 먼저 인식하고 그 원인을 찾고자 함이었다. 엄밀히 따졌을 때 문제 삼을 만한 상태와 얼핏 그럴싸하고 멀쩡한 것처럼 보이는 상태, 이 중간 경계에 있는 것들은 일상생활에서 자연스레 접하게 되는 여러 고전적 이미지 사이에서 어딘지 어색한 기운을 풍기게 된다.

그런 것을 감지해낸 후에 나는 현재 조성된 고전적·민족적 경관의 즉물적 상태와 그런 이미지가 나의 내면에서 유발하는 정서를 대변하는 장면을 선별하여 묘사한다. 특히 내가 흥미롭게 관찰한 것은 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째는 ‘전통은 아름답고 지켜내야 하는 것’이라는 가치관 아래 전통처럼 보이는 것을 피상적으로 체험하고 소비하는 경향에, 다음으로는 현재 한국 사회에서 사이버 혹은 비주류로 취급받는 한국 민속·신화종교가 오히려 가장 민족 문화적 외양을 유지하고 있다는 것에 주목하였다. 세 번째로는 사극 속 정벌 장면이 권선징악 서사의 허구성을 극복할 수 있는 가능성을 지님과 동시에 비극을 대면하는 현대인의 알팍한 태도를 자극한다는 점을 관찰하였다. 나는 이러한 소재들이 전통적 이미지가 처해있는 위치와 현실을 드러내는 지표 역할을 할 수 있을 것이라 기대하였다.

1. 전통의 표피적 복원

민족·전통·고전·동양 등의 단어는 그 실체가 불분명함에도 일상생활에서 별 의문 제기 없이 사용된다. 그 모호한 관념을 증진시키고, 홍보할 목적으로 다양한 행사가 기획되기도 한다. 그 중에 하나가 바로 '고전머리 전시회'이다. 이는 고전머리 협회 및 연구소에서 연구 활동을 공유하

고 홍보하기 위해 주최하는 행사이다. 다양한 전통 의상과 가채를 걸친 마네킹을 전시하며 한국 전통복식문화의 아름다움을 보존하고 발전시키려는 목적으로 개최된다.¹²⁾



(좌)참고그림 1 고전머리 전시회 전경, 건국대학교 새천년홀, 서울
(우)참고그림 2 고전머리 전시회 전경, 코엑스, 서울

화려하고 꽤나 정성스럽게 만들어진 그 전시물들은 일견 그럴싸하게 보인다. 그러나 세부를 살펴보면 곧 어색한 부분들을 발견해낼 수 있다. 서양인의 이목구비를 닮은 마네킹의 텅 빈 표정과 과장된 조명, 되는대로 채워 넣거나 혹은 비워둔 몸통의 기괴한 형태 등은 그 고풍스러움과 재현의 정교함에 균열을 만들어 낸다.

물론 모든 재현물에 최상급의 완성도를 요구할 수는 없고 그럴 필요도 없다. 다만 내가 그런 불완전한 부분에 초점을 맞추어 보게 되었던 이유는 그 마감의 정도가 조악함과 장엄함 사이의 경계에 걸쳐져 있었기 때문이다. 언뜻 보기에 대충 만든 것이 어색하다면 그것은 별로 이상할 것이 없다. 그러나 정성스럽게 만들어진 것이 조악하다면 그것은 기술적인 한계가 있거나 세련된 미감이 결여되어있을 가능성이 높다고 할 수 있을 것이다. 그러나 전시된 마네킹들은 못 봐줄 정도로 조악하지도 않고, 나름대로는 최선을 다한 듯 보이지만 완벽히 위엄 있는 것도 아닌 상태를 보여준다. 그리고 설령 완벽하게 잘 만들어진 상태로 제시했다 하더라도

12) “고전머리협회”, <http://koreason.co.kr/html/association_info.php, 2017.4.22.>

이미지를 감상하고 소비하는 사람들 역시 그것을 엄밀하게 보지 않기 때문에, 그런 완벽한 상태를 누리거나 요구할 자격이 별로 없다. 이렇게 이미지를 재현해내고 보여주는 주체와 그 것을 감상하는 객체는 서로 타협하는 상태이다. 그리고 이렇게 타협된 이미지는 전통의 아름다움이라는 실체 모호한 관념을 재현할 때 전통적인 것과 현대적인 것이 임의로 섞이고 변용되는 것을 허용한다.



그림 1 <무제> , 2015, 리넨에 유채, 각32x32cm(2pcs)

<무제> (그림 1)는 과거와 현재가 혼합된 이미지를 보여준다. ‘전통과 현대의 만남의 좋은 예’로 제시된 이 마네킹은 내 미감의 기준에서는 동의하지 못할 부분들이 눈에 많이 띈다. 가채에 섞인 파란 염색머리나 구슬 장신구는 이미지를 화려하게 만들긴 하지만 고풍스러운 것과는 영이 질적으로 보인다. 강한 카메라 플래시를 받아 양감이 사라져 더욱 모조품 같아 보이고 표면의 광택이 상대적으로 강조된다. 탈색된 듯 허연 얼굴에 가는 눈썹과 붉은 아이라인만이 겨우 사람 같은 형상을 유지해내고 있다.

그러나 동시에 아주 공들인 흔적이 그와 공존한다. 구슬 장식은 하나하나 정성스레 꿰어져있고 생기다 만 어깨는 비단으로 감싸져있다. 마네킹의 얼굴은 백치 같아보일지언정 곱게 단장되어 있고 입술과 콧잔등에는

광택이 돈다. 나는 그 백치 같음과 정성스러운 광택을, 즉 부정적인 면과 긍정적인 면을 정확히 동등한 정도로 그림 안에서 균형 있게 드러내고자 했다. 이는 이미지를 사실적으로 그리지만 실제보다 더 좋아보이게 하려는 의도가 없는 “트로포 베로(troppo vero)”¹³⁾의 상태와 가깝다.



그림 2 <오리엔탈 무드>, 2015, 리넨에 유채, 각116x91cm(2pcs)

앞서 언급한 작품들이 ‘동양적인 것’을 동양 내에서 재현한 것이라면 <오리엔탈 무드> (그림2)의 경우에는 서양의 시선에서 본 동양을 보여준다. 외부에서 본 동양적임은 흔히 표피적이고 시각적인 것에 머물게 된다. ‘오리엔탈 룩 Oriental Look’ 혹은 ‘오리엔탈 드레스 Oriental Dress’라는 키워드로 이미지를 검색하면 주로 치과오를 응용한 형태의 드레스들이 죽 나열된다. 즉 그들에게 동양적인 것은 곧 중국적인 것으로 대표된다. 나열된 수십, 수백 벌의 드레스들은 하나 같이 몸에 밀착되어 여성적 굴곡을 드러내는 형태에 전통 문양이 인쇄된 옷감으로 만들어져

13) 케르스틴 슈트레멜, <사실주의>, 정희정 역, 마로니에북스, 2007, p.17.

있다. 이는 아시아인을 위한 옷이 아니라 서양인이 동양의 이국적인 아름다움을 소비하기 위해 만들어진 의상들이며 실제로 할리우드의 연예인들이 공식석상에서도 종종 입고 등장하는 것을 볼 수 있다. 푸른 계열의 색, 그리고 용과 구름의 복잡한 고전적 패턴 등은 동양적인 것을 나타낼 때 쓰이는 대표적인 사례이다.¹⁴⁾ 나는 인물 정보는 제거하고 허리 부근에서 프레임을 잘라 사람이 아니라 마치 커다란 도자기가 서 있는 것처럼 설정했다. 각 인물은 레드카펫 위에 전시되듯 선 채로 그를 둘러싼 익명의 관중들로부터 어떤 시선을 받고 있는데 그 것은 그들이 박물관에 보관된 중국 도자기를 볼 때의 시선과 매우 흡사할 것이다.



그림3 <오리엔탈 인테리어>, 2014~, 종이에 수채, 각 45x45cm(6pcs)

<오리엔탈 인테리어>(그림3)에서는 전통적 요소가 본 맥락에서 떨어져 나와 변용된 사례를 보여준다. 작품 속에 묘사된 것은 ‘단청지’로, 궁전에서 벽을 장식하는 용도로 쓰인다. 단청이란 원래 처마 밑에 칠해져

14) 정형민, 앞의 책, p.8.

나무를 보호하고 벽사의 의미도 갖는 칠공사를 말한다. 단청지는 이러한 단청의 역할 중 오로지 장식적인 요소만을 가져와 인쇄된 벽지의 형태로 만든 것이다. 굿당에 대한 리서치를 하던 중 단청지로 장식된 제단을 처음 보았는데, 푸르스름한 단청지가 빼곡하게 붙어있는 모습이 꽤나 고풍스럽고 장엄¹⁵⁾해 보였다. 그러나 알고 보니 그 푸른 색감은 시간이 지나면서 컬러 잉크가 빛에 바래서 생긴 것이었다. 원래의 상품은 알록달록한 원색에 키치적인 느낌이 물씬 풍겼다. 그래서 내가 애초에 느꼈던 고풍스러움을 다시 만들어내기 위해 새 단청지를 몇 달간 햇빛에 노출시켰다. 그리고 그 창백한 색감을 따라 그리며 고풍스러움을 흉내 내고 유사 장엄함을 만들어내고자 했다.

2. 한국 민속 · 신흥종교의 공간과 군상

민속 · 전통적 이미지는 현재는 주로 신흥 종교를 대표하는 이미지로 사용되기도 한다. 그 이유는 신흥 종교가 외세의 침략에 대응하고 서구의 이념을 받아들이는 과정에서 반발적으로 생겨난 것이기 때문이다.¹⁶⁾ 현재 민속 · 신흥 종교는 다소 미신적인 사이비 종교로 여겨진다. 그에는 다양한 원인이 있겠지만, 고전적 외관을 유지하고 있기 때문에 더욱 시대에 뒤떨어진 것으로 취급받고 있다고 생각한다. 그리고 고전적 이미지 역시 민속 종교의 현장에서 반복될수록 점차 고리타분한 것으로 여겨지는 악순

15) 장엄이란 일상생활에서는 ‘장엄하다’처럼 어떤 것이 엄숙하고 위엄 있다는 뜻의 형용사로 쓰이지만, 종교적 의미에서는 ‘장식’을 의미하여 ‘장엄 한다’고 동사로 표현되기도 하고 불당의 장식물 자체를 가리키는 명사로 사용되기도 한다. 불교 사전에서는 ‘향·꽃 등을 부처님께 올려 장식하는 행위’ 혹은 ‘아름답고 훌륭하게 장식된 모양’, ‘천개·영락 등 불당의 장식’ 등을 의미하는 것으로 정의하고 있다. 이 글에서 ‘장엄함’이라는 단어는 ‘엄숙하며 아름답고 훌륭히 장식된 모양’을 의미하는데 종교적 의미로 꾸며진 공간을 묘사하는 단어로 쓰이기 때문에 일상적 의미의 ‘장엄’과 종교적 의미의 ‘장엄’이 혼합된 것으로 사용하였다.

김길상, 『불교대사전』, 흥법원, 2011. pp.2224-2225.

용하, 『불교사전』, 불천, 2008, p.763.

16) 김중순, 『한국 한국인 한국문화』, 일조각, 2015, pp.269-270.

환이 이어지는 듯하다. 나는 이런 상황을 부조리하고 안타깝다고 느꼈고, 그래서 민속종교의 외관에 관심을 갖고 살펴보게 되었다.

무속신앙으로 대표되는 한국 민속·신앙 종교의 풍경에서 전통적이고 고풍스러운 것이 과시적이고 의식적으로 재현된 사례를 찾아볼 수 있다. 내가 민속종교에 관심을 갖게 된 것은 민속종교가 여전히 오색 천, 팔괘, 한복 등의 고전적 외형을 고수하고 있기 때문이었다. 시대의 흐름에 발맞추어 도시적 세련됨을 갖추려는 노력은 거의 시행되지 않는 것처럼 보이며 그럴 의도도 내비치지 않는 듯하다. 그렇다면 그런 동양적/민족적 외관을 유지함으로써 지키려하는 가치가 있을 것이다. 그리고 그 필요에 따라 구성된 풍경은 현실이 가미된 전통의 단면을 보여줄 수 있을 것이라고 생각한다.

다양한 민속종교 중에서 내가 소재로 다룬 것은 한국의 무속신앙과 대순진리회이다. 무속신앙을 ‘무교’라고 지칭하기도 하지만 나의 작품에서는 정식 종교로 인정받지 못하는 사회적 상황에서 시작된 작품을 설명하기 위한 것이므로 무속신앙이라는 단어를 사용하도록 할 것이다. 나는 대순진리회에서 ‘치성봉행’이라는 이름으로 거행되는 행사장면을, 무속신앙에서는 ‘용궁’이라고 명명된 특정한 공간을 회화로 묘사했다.

1) <치성봉행>연작의 경우

<치성봉행> 연작은 ‘대순진리회’라는 종교단체의 행사 장면을 다룬 작품이다. 대순진리회는 동학 교도였던 강일순에 의해 1902년에 창시되었으며 유교, 불교, 도교 등이 혼합된 한국의 신흥 종교이다.¹⁷⁾ 현재는 과도한 길거리 포교 활동으로 인해 조소의 대상이 되며 사이버 단체처럼 취급받곤 한다. 대부분의 사람들은 길거리에서 접근하는 포교인들을 무시하고 지나가고 나 역시 그래왔다. 그러다 문득 어떤 이야기인지 들어보지도 않고 무시하는 것은 합당하지 않다는 생각을 하게 되었다. 내가 만나 본 민속종교의 인물들은 일반적인 선입견처럼 소통이 불가능한 맹신자 같

17) 위의 책, p.272.

은 태도가 아니었다. 그래서 그들의 교리에 동조하지는 않지만 그런 편견이 다소 부당하다는 생각을 하게 되었다. 각자 믿음의 대상과 체계가 다를 뿐이다. 내가 이 종교단체를 소재로 반복적으로 다룬 이유는 그들에 동의하는 마음이 있거나 미화하기 위해서가 아니다. 다만 기존의 편견과 암묵적 위계질서에 대항하는 마음을 표현하고자 한 것이다.

대순진리회에서는 ‘치성봉행’¹⁸⁾이라는 이름으로 하지나 동지 등 특정 절기에 행사를 연다. 신도들은 모두 한복을 차려입고 오롯이 자신의 믿음을 위해 몇 천 명이 운집한다. 그 종교의 사회적 위치나 그 것이 야기하는 논란을 차치하고 보면 그 거대한 군중 행렬에서는 신봉자들만이 갖는 엄숙함과 장엄함을 느낄 수 있다. 그러나 한편으로는 나 역시 이 종교에 대한 편견을 완전히 떨쳐냈다고 자신할 수는 없을 것이다. 그리고 실제 군상의 모습 역시 자세히 뜯어보면 엄숙한 신도이기 이전에 평범한 중년의 남녀들이다. 그래서 그 장엄함은 불완전한 것이 된다. 이렇게 한 대상이 가진 양면성, 그리고 시각적 묘사와 사회적 서사 사이의 간극에 대한 질문을 던지고자 이 연작을 시작하게 되었다.



(좌)그림 4 <치성봉행>, 2014, 리넨에 유채, 163x112cm



(우)그림 5 <치성봉행>, 2014, 리넨에 유채, 130x97cm

<치성봉행> 연작에서는 화면 가득 색색의 비단 한복을 입은 군상이 묘사되어 있다. 설명이나 제목이 없으면 종교단체라는 것을 알기는 어렵지

18) ‘치성’은 굿보다 가벼운 형식의 기도의례를 말하기도 하고 혹은 ‘칠성’님을 뜻한다고도 한다. ‘봉행’은 의식을 치르는 것을 의미한다.

만 무언가 비일상적인 상황이라는 것을 추측할 수 있다. 대규모의 군중이 한복을 입고 모이는 것은 흔한 일은 아니기 때문이다. 그래서 다른 시대와 장소를 연상시키기도 하지만 한복 저고리에 간간히 달린 하얀 이름표, 술이나 목도리를 두른 인물, 한국 중년 여성에게 흔한 짧은 머리모양 등을 포함시켜 이 장면이 지금의 우리와 가까운 시간과 공간에서 일어나는 일임을 암시하였다. <치성봉행>(그림6)에서는 실제 군중 행렬을 대면한 듯한 느낌을 극대화하고자 캔버스 5개를 연결하여 가로로 긴 프레임을 만들었다. 이 작품은 전시장 구석에 캔버스 하나가 꺾인 채로 설치되었다. 거의 한 위치에서만 그림의 전체를 볼 수 있고, 나머지 대부분의 위치에서는 그림의 일부만이 보이게 된다. 동선에 따라 처음에는 보이지 않았던 작품의 다른 부분들이 드러나는 형식은 단순한 일자 배열보다 관객을 더욱 그림에 가까이 다가가게 하고 다양한 시점으로 감상할 수 있게 한다.



그림6 <치성봉행>, 2014, 리넨에 유채, 145x560cm 아트스페이스 풀, 서울, 전시장면

(2) <용궁>연작의 경우

무속신앙에서 용왕을 모시는 공간을 ‘용궁’이라 칭한다. 대부분의 굿당은 장군당, 산신당, 용왕당 등의 세부로 나누어 구성되어 있다. 그 중 장군·산신당의 경우 대부분 제단을 차리고 그 위에 모시는 신의 조각상을 가져다 놓는 방식을 비슷하게 사용한다. 그러나 용궁은 물과 관련된 신앙이기 때문에 각자의 방식으로 지상에 수중궁궐을 재현해야 한다. 그래서 각 굿당의 재정 상태나 미감에 따라 규모가 크게 달라진다. 자연지형을 그대로 이용하기도 하고, 실내에 정원을 만들거나 우물을 파기도 한다. 어떤 형태로든 물을 갖추고 제단을 만들어 용왕을 묘사한 그림이나 조각상을 엮는 것이 용궁의 기본 형태라 할 수 있다.

나는 용궁을 직접 방문한 적은 없고 인터넷 검색을 통해 간접적으로 접했다. 나와 직접적 관련이 없는 종교의 공간이 흥미롭게 느껴졌던 이유는 그 공간을 만든 주체와 외부 관찰자의 시점이 매우 상이하다는 것을 알게 되었기 때문이다. 나에게서는 허름하고 키치적으로 보이는 공간이 매우 숭고한 장소인양 묘사되어 있었다. 그에 담겨진 경외심은 그들이 느낀다는 영적인 기운을 마냥 실체 없는 것이라고 치부해 버리기 어렵게 만들었다. 그리고 혹시 선입견으로 인해 내가 보지 못한 것은 없는지 돌이켜보게 했다. 괴리감을 누르고 바라본 용궁의 모습새는 완벽하게 장엄하지 않을지는 몰라도 충분히 정성스럽다. 어떤 것을 강하게 믿는 신봉자만이 만들어낼 수 있는 확신의 상태는 때로는 타인에게 거부감을 불러일으키기도 한다. 하지만 최소한 그 것을 믿지 않는 사람에게도 일말의 존중의 태도를 이끌어낼 수 있다. 나는 그러한 존중의 태도를 기반으로 하여 이 풍경을 대하고자 하였다.

수많은 용궁의 풍경 중 구체적 소재로 선택되는 것은 얼핏 보았을 때는 자연스러워 보이지만 자세히 훑어보면 인공적으로 꾸며졌거나 종교적 장엄함과 어울리지 않는 허름한 부분이다. 또한 무속 신앙이라는 직접적 지시를 줄 수 있는 종이꽃이나 초, 조각상 등의 장식물을 삭제하여 일반적 선입견을 유발할만한 요소를 감소시켰다.



그림7 <용궁>, 2014, 리넨에 유채, (좌) 100x80cm, (우) 130x89cm, 아트스페이스 풀, 서울, 전시장면

<용궁>(그림7)의 경우 이 연작 중 가장 먼저 그려진 것이면서 동시에 가장 허름한 모습의 용궁을 다루고 있다. 동굴 벽에 시멘트로 작은 웅덩이를 만들어 붙인 풍경이다. ‘궁’이라는 단어가 무색할 정도로 어둡고 칙칙한 바위 위의 이끼와 얼룩을 그대로 보여준다.

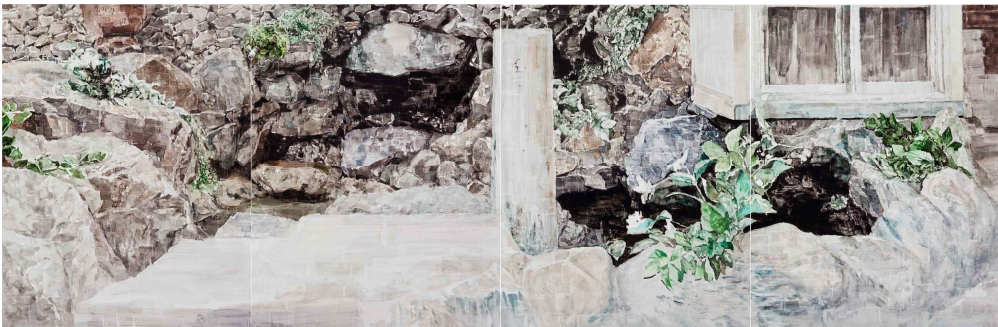


그림8 <용궁>, 2015, 리넨에 유채, 145x448cm

<용궁>(그림8)은 얼핏 바위와 식물이 어우러진 평범한 연못 정원처럼 보인다. 그러나 ‘용’이라는 글자가 희미하게 남아있는 비석이 한가운데 세워져 있어 일상적인 풍경은 아님을 짐작해 볼 수 있다. 이는 일반적인 관점에서 조형적으로 균형 잡힌 좋은 구도라고 보기는 어려운, 약간 우스꽝스러운 구도이다. 또한 비석을 기준으로 광원이 아주 미묘하게 나누어진다. 오른쪽에 묘사된 풍경은 눈높이에서 수평적으로 비춰지는 카메라 플래시를 받아 약간 푸르게, 왼쪽에 묘사된 풍경은 위에서 떨어지는 은은한 자연광을 받아 노란 기가 감돌게 묘사되어 있다. 물론 그 차이는 매우 미세하여 예리한 눈을 가진 사람에게 더 정확히 포착될 수 있겠지만, 그렇지 않은 사람이라 하더라도 전체적으로 통일되지 않고 인위적이라는 느낌을 받을 수는 있을 것이다. 바위와 식물의 빼곡한 배치나 세세한 표면 묘사에 시선을 빼앗기기도 하면서 종교적 공간이라는 지시물 없이도 비밀스러운 분위기를 암시적으로 드러내고자 하였다.

<용궁> 연작을 통해 같은 것이 다양한 방식으로 재현되는 양상을 통해서 용궁이라는 실체 없는 고전적 관념이 어떻게 구체적으로 시각화되는지 보여주고자 했다. 그리고 그 과정에서 포착되는 여러 종류의 미감은 용궁의 사회적 지위와 종교적 신념 사이의 괴리를 드러낸다.

3. 감상적 태도로 연출되는 권선징악 서사

II장에서 언급한 바와 같이 전통은 사회 구성원들에 의해 그 가치가 재논의 되고 새롭게 구성되어야 하는 것이다. 어떤 것이 진부하고 익숙해졌다는 것은 그만큼 그것이 오랜 시간에 걸쳐 지근한 거리에 있어왔으며 계속 요구될만한 가치가 있었음을 반증하는 것이기도 하다. 그리고 다시 검토했을 때 여전히 그 필요성이 인정되고, 여전히 우리 주변에 살아있다면 그것이야말로 전통이라 할 수 있을 것이다.

그런 면에서 권선징악을 서사적 전통의 하나라고 할 수 있을 것이다. ‘권선징악’은 고전 소설 등에서 수없이 등장하는 친숙한 주제 중 하나이며, 그 예상 가능한 결말은 상투적이어서 대개 예술적 가치가 떨어지는

것으로 여겨지기도 한다. 그러나 동시에 권선징악의 서사가 내포하는 쾌감은 단순하면서도 강렬한 것이기 때문에 지루함을 넘어서는 가능성을 갖고 있기도 하다. 악인이 승리하는 서사는 새롭긴 하겠지만 대부분의 선한 사람들에게 자괴감만 주게 될 것이다. 그래서 아무리 진부하다고는 해도 현재도 그 감도를 조금 낮추는 방식으로 여전히 여러 서사 안에서 살아남아 있는 것이라고 생각한다. 강재철은 권선징악 이야기의 지속 가능성을 이렇게 진단하였다.

근대적 예술의 자율성과 그것을 급진화시킨 ‘예술을 위한 예술(art for art’s sake)’을 표방한 예술지상주의 태도는 전통적 권선징악을 해체하는 근거가 되었다. 미는 진과 선에서 분기(分岐)하여 독자적인 무목적적 가치를 지닌 예술로 정립되었다. 하지만 유감스럽게도 예술지상주의나 리얼리즘의 도그마는 ‘인생을 위한 예술(art for life’s sake)’의 권선징악적 당위보다는 강하지 못하다. ...무한경쟁 속에서 철저히 인간이 소외되는 이성 중심의 현실세계 자체가 현대적 의미의 권선징악 이야기를 재생산시키는 마르지 않는 샘이 된다.¹⁹⁾

“그러나 권선징악은 어찌 보면 그 실현이 영원히 연기된 당위이다.”²⁰⁾ 권선징악은 동시에 허상으로 보이기도 한다. 이는 현실과의 괴리 때문이다. 실제로 선한 이에게 생기는 불행이나 처벌받지 않는 악의 존재 등 권선징악을 반박하는 듯 보이는 경우는 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 비슷한 사례가 거듭될수록 권선징악은 한층 더 실재하지 않는 관념적인 것으로 느껴지게 된다. 그리고 권선징악이라는 ‘선한’ 세계관의 부재에서 오는 공허함이나 괴리감은 세계의 부조리함을 상대적으로 강조하는데, ‘징악’에 해당하는 장면은 그런 부정적 감정을 극복하고 대리만족 할 수 있

19) 강재철, “설화문학에 나타난 권선징악의 지속과 변용의 의의와 전망”, 『한국 민속 문화의 근대적 변용』, 강재철 외 8인, 민속원, 2009, pp.30-31.

20) 위의 책.

게 한다. 징악 장면은 권선징악 이야기가 가진 한계를 극복할 수 있는 가능성을 내포하고 있으며, 징벌과 단죄의 장면을 그리는 원동력을 제공한다.

이러한 징악 서사는 한국 사극에서 자주 등장하는 사악 장면에도 잘 반영되어 있다. 그 중에서 특히 회자되는 것은 장희빈이나 폐비 윤씨의 사악 장면으로, 같은 소재를 다루는 드라마가 여러 편 반복되어 제작되었다. 누군가가 단죄 받는 장면은 그 단죄의 연유나 정당성 여부와는 관계없이 징벌 그 자체가 주는 쾌감을 크게 유발하기도 한다. 나의 작품 속에서 다뤄진 장희빈의 경우 희대의 악녀로 묘사되기도 하고 정치적 암투의 희생양으로 여겨지기도 하는 등 인물에 대한 평가가 엇갈리곤 한다. 그러나 드라마에서는 그를 주로 패악을 부리며 사악 그릇을 내동댕이치는 인물로 묘사하는데, 이는 억지로 사악을 부어넣는 장면의 정당성을 교묘히 증가시키게 된다. 이렇게 그 장면은 악인에 대한 마땅한 응징으로 포장되어 보는 이에게 카타르시스를 선사한다.



그림 9 <무제(장희빈)>, 2016, 리넨에 유채, 각 45x45cm(3pcs)

<무제>(그림 9)은 몸부림치는 장희빈을 붙들어 사악을 입에 부어넣는 장면이 각기 다른 드라마에서 흡사하게 재현되는 장면을 나열하여 보여준다. 물론 그 것이 사건의 비극성을 강조하는 가장 효과적인 방법이기 때

문에 그러했을 것이다. 그러나 비슷한 모습이 반복될수록 보는 이의 초점은 ‘이런 비극적 사건이 일어났다’가 아니라 ‘그 사건이 이렇게 반복된다’로 옮겨간다. 이는 나아가 같은 역할을 연기한 배우들을 비교하고 평가하며 희화화하는 결과를 낳게 된다.

심지어 인터넷에서는 이러한 자극적인 장면만을 편집해 모아놓은 동영상도 쉽게 찾아볼 수 있다. 나조차도 영상을 반복해서 보며 처음에는 고통스러웠던 것이 점차 무뎌지는 과정을 체험하기도 했다. 이렇게 처절한 죽음의 장면을 유희적으로 감상하는 태도는 사람들이 현실의 비극을 대하는 경박한 태도와 닮아있는 듯하며 작품을 통해 그것을 비판적으로 드러내고자 한다.

IV. 불완전함의 회화적 표현

사회적으로 이미 인정받고 칭송되는 것을 좋다고 말하는 것은 누구에게나 쉬운 일일 것이며 나에게 그러한 상태는 재고의 여지가 없는 것으로 여겨진다. 그러나 그 외에 중요하지 않다고 여겨지는 것들이 정말 그러한지, 혹 부당하게 의심받거나 내몰린 것은 아닌지 다시 살펴보고 복권시키는 것은 미술가의 일이 될 수 있다. 전통과 고전, 종교, 권선징악 서사 등 작품 속에 등장하는 소재들은 그 자체로는 부정적이거나 긍정적인 것이 아니다. 다만 회화화되거나 조야한 상태에 있을 뿐인데 나는 그것을 불완전한 것으로 보았다. 따라서 회화라는 매체를 통해 이러한 부정적 상태를 회복시키거나 혹은 그것이 긍정적인 것으로 위장되어 있는 때 위장을 벗겨냄으로써 내가 표현하고자 하는 소재가 가치 판단의 대상에서 벗어나 중립적이고 양가적인 성질을 획득할 수 있도록 하고자 한다.

나는 전반적으로 사진을 참고한 재현적인 묘사를 통해 대상을 표현한다. 이는 현실을 미화하지 않고 눈에 보이는 그대로를 옮기는 것과 가깝기도 하지만, “실제로는 모든 예술이 선별을 수반하듯(단지 공간상의 이유, 경제적인 이유에서일뿐이라도)”, “삶의 특정한 면”, “인간 존엄에 추호도 알랑거리지 않는 그런 면”²¹⁾ 을 선별적으로 드러내는 것이다.

이 장에서는 회화적 전제, 기법과 효과를 나누어 구체적으로 분석해보고자 한다. 먼저 그림을 대하는 태도와 내가 사용하는 유화 기법의 특징, 효과를 설명하고 다음으로는 그림 속에서 소재를 화면 안으로 등장시키는 방식과 이질적인 요소가 중층적으로 겹치는 구조를 설명할 것이다. 이는 이미지가 내포한 가치와 그리기 방식이 내포하는 가치가 서로 상반되어 이미지의 이중성을 강화하는 방식이다.

1. 회화적 가감

21) 허버트 리드, 『예술의 의미』, 임산 역, 에코리브르, 2006, p.145.

1) 회화적 전제

작품 속에 등장하는 전시회나 종교 등의 여러 사회·문화 현상은 간접적으로만 겪은 것이며 개인적인 이해관계가 없는 것들이다. 나는 관찰자의 시선을 유지하면서 내가 볼 수 있는 것만큼만 보고 이해한다. 따라서 대상의 전부를 이해하지는 못하며 함부로 판단을 내릴 자격이 없다는 것을 항상 전제로 한다. 물론 표피적인 성질 그 자체를 표방하는 것은 아니다. 낮설고 어색한 지점이 포착되는 것은 그에 익숙하지 않은 외부인의 시선에서만 가능한 일이라고 생각하여 대상에 거리를 두고 관찰하는 방법을 택했다.

그래서 그럴 이미지를 선택할 때는 가치를 판단하면서 내가 보기에 조악하고 인위적인 상태에 있는 것을 고르지만, 그것을 그럴 때는 마치 그 상태를 의식하지 않는 듯이 그리며 그런 판단을 드러내지도 않는다. 조악하거나 인위적이라는 것은 가치판단에 해당하는 것이며, 그 판단은 사람마다 다를 수 있기 때문이다. 이렇게 판단을 유보함으로써 감상자는 특정한 방향으로 유도되지 않고 이미지를 바라볼 수 있게 될 것이다. 중립을 유지하면서 생겨나는 거리감은 그려진 것에 비판적인 태도를 취하도록 만든다.²²⁾

지금까지의 작품은 모두 사진을 바탕으로 하여 그렸다. 그 사진들조차도 내가 직접 경험하는 과정에서 찍은 것이 아니라 사진 속 이미지의 주체 혹은 내부자에 의해 홍보 목적으로 촬영된 것을 수집해서 사용하였다. 즉 사진 속에서는 대상이 긍정적으로 보이고 있다는 확신이 내포되어 있는 상태이다. 그러나 비전문가가 촬영한 것이기 때문에 여러 미적인 관점이 섬세하게 고려되었다고 보기는 어렵다. 밝으면 밝은 대로, 어두우면 어두운 대로 찍고, 전통적으로 안정적이라고 여겨지는 구도와는 거리가 먼 것도 많다. 또한 주로 약간 어두운 곳에서 카메라 플래시를 터뜨려 찍어서 전면은 아주 환하고 그림자가 아주 진하고 강하게 생긴다. 일반적으로 조명이 조절되지 않는 곳에서 플래시를 터뜨리는 것은 특정한 조명 선택이

22) 케르스틴 슈트레멜, 앞의 책, p.15.

라기보다는 어둠을 잠시나마 밝혀 대상을 포착하기 위한 대안의 성격을 띤다. 그런 임시방편의 빛은 셔터를 누르는 순간에만 잠시 나타났다가 사라지는 것이기에 그렇게 촬영된 사진 속의 대상은 평소의 익숙한 모습과는 다른, 비밀상적이고 찰나적인 성격을 부여받는다.

이러한 사진 이미지들에서 내가 읽어낸 것은 ‘그 이미지를 만들어낸 주체가 생각하는 아름다움’이 표현된 필연의 상태이다. 애초에 미적인 고려가 중요치 않은 상태이므로 외부의 다른 사람들에게 아름다워 보일 필요가 없다. 내가 애초에 인식했던 비판적 맥락은 그 이미지에 내재된 필연성과 중화되고, 같은 대상을 바라보는 다른 시선들을 수렴한다.

대상을 바라보는 이러한 시선은 다양한 매체와 방식을 통해 드러날 수 있을 것인데, 내 경우에는 나에게 가장 익숙한 방식인 그리기를 선택하였다. 그리기 중에서도 가장 기본적인 형태라고 할 수 있는 붓을 이용한 그리기는 그 붓질에 그리는 이의 태도를 녹여낼 수 있다. 어떤 정해진 매뉴얼에 따라 그리거나 혹은 같은 붓과 물감을 이용하여 같은 대상을 그리더라도 그리는 이의 숙련도나 미감 등에 따라 천지차이가 나기도 한다. 이렇게 말로 설명할 수는 있지만 생각처럼 구현되지는 않는 것이 그림의 어려운 점이자 묘미이기도 할 것인데, 대상의 이중적이고 애매한 조형적 상태를 표현하는 것과 그리기의 이러한 특징이 닮아있다고 생각한다.

나는 대부분의 작품을 유채물감으로 그려낸다. 유화는 서양화과에 입학하면 가장 먼저 습득해야 하는 기본적인 과목중 하나이다. 서양에서는 유구한 전통을 가진 매체이지만 한국에 들어온 것은 고작 한 세기 정도 전인 것을 감안한다면 유화의 기초를 쌓기 위해서는 대부분 서양의 전통적 대가들의 작품을 모사하는 것에서 시작하기 마련이다. 그러다보니 그리는 대상이나 기법 역시 서양의 그것을 모방하는 경우도 드물지 않다. 이는 내가 앞서 인식한 사회·문화적 현실의 연장선상에 있는 것이라 해도 과언이 아닐 것이다. 유화라는 매체가 가진 전통적 맥락과 외부의 전통을 답습하는 것을 비판적으로 인식한 나의 입장이 섞이며 소재의 특징을 더욱 중층적으로 강조할 수 있다고 보았다.

또한 대학교에서 회화 전공을 하는 동안에는 왜 유화를 사용해야 하는지에 대한 면밀한 검토 없이 캔버스에 유화로 그리는 안일한 분위기가 있었

다. 심지어 때로는 캔버스에 유화를 하지 않는 것만으로도 작품 내용과 관련 없이 뭔가 더 실험적인 작품처럼 보이기도 했다. 그래서 ‘캔버스에 유채’ 라는 캡션은 때로 고루하게 느껴지기까지 한다. 그러나 매체 자체가 지루할 수는 없고 그것을 다루는 방식이 지루한 것이라고 생각한다. 같은 매체를 다루어도 화가 개인의 개성과 재료 연구에 따라 얼마든지 다른 방식의 그림이 가능할 것이라는 믿음을 바탕으로 지금까지 유화에 집중하고 있다. 안료와 미디엄의 비율, 캔버스의 표면을 다양하게 조합하고 실험하는 과정에서 예상치 못했던 효과가 생겨나는데, 그 우연의 효과를 저지하기도 하고 적극적으로 받아들이기도 한다. 그 구체적인 회화적 방식에 대해서는 이어지는 글에서 설명해보려고 한다.

2) 한 겹의 그리기와 이중의 붓질

내가 사용하는 그리기의 방식은 덧칠이나 수정 없이, 가능한 한 가장 적은 수의 붓질로 단 한 번에 그려내는 것이다. 이는 전통적인 유화의 방식과는 거리가 먼 수채화적인 방식이다. 가장 기본적인 방식의 유화는 중간 톤의 그라운드 위에 어두운 톤과 밝은 톤을 여러 겹 쌓아올리는 방식을 사용한다. 애초에 하얀 배경에서 시작하지 않기 때문에 밝은 부분을 표현할 때 흰색을 섞어 사용해야 한다. 그 과정에서 미숙한 경우 색이 탁해지고 뿌옇게 되곤 하는데 나 역시 그런 과정을 겪으며 답답함을 느꼈다. 물론 이렇게 수십 번 물감을 쌓아올리는 과정에서 유화 특유의 중후한 느낌이 나오기도 한다. 그러나 오랜 시간을 들여 다듬어가는 방식은 대상의 표면적인 느낌을 즉각적으로 잡아내기에는 적합하지 않았다. 그래서 나는 하얀 그라운드 위에 어두운 톤만을 그리고, 밝은 부분은 흰색을 칠하지 않고 프라이머 표면 그대로 놓아둔다. 흰색의 혼합을 배제하고 색의 투명도만을 조절하여 그리는 방식은 색이 좀 더 맑고 명료해지는 효과를 준다. 또한 전통적인 방식의 유화가 깊은 공간감을 만들어내는 것과 달리 이런 얇은 그리기 방식은 대상을 더욱 평면적이고 가볍게 보이도록 하는데 이는 대상에 대한 표면적인 경험과 접근 태도를 일부 반영하는 것이다.

수정 없이 한 번에 그려내는 데에는 형태와 명암에 대한 일정한 회화적 숙련도가 요구된다. 실제로 그리다가 실수가 있을 경우에는 부분만 수정할 수가 없어서 전부 폐기하고 다시 새로 그리는 경우가 많았는데 그를 반복할수록 더욱 정련된 붓질이 나오게 되었다. 즉 조형적으로 미숙한 상태에 있는 소재를 그와 반대되는 나름대로의 숙련된 방식으로 그려내게 되는데, 이러한 대조를 통해 소재의 이중적 상태가 강조된다. 이는 부정적 면과 긍정적 면을 동시에 드러내기 때문에 대상의 양면적 특성을 드러내는 데 적합한 방식이 될 것이라 생각한다.



그림 10 <마마>, 2013, 리넨에 유채, 100x80cm 의 세부

그림 11 <무제(빙의)>, 2016, 리넨에 유채, 32x32cm 의 세부

형상을 그릴 때는 소재의 상태를 내가 인식한 대로 설명하고 묘사하려는 의지가 반영되어서 그것을 그리는 나의 손의 현존을 강조한다. 그러나 그 상태는 오래 지속되지 못한다. 내가 잘 알지 못하고 판단 내리기 어려운 것들을 그리기 때문에 이내 그려놓은 것에 회의감이 들게 된다. 그래서 그려놓은 것을 오일에 적신 큰 배경 붓으로 약간 가볍게 밀어내듯이 쓸어준다. 이 과정을 거치면 내가 그린 붓질의 궤적이 약간 녹기도 하고, 붓질이 겹친 부분에서는 그림 10, 11과 같이 먼저 그려진 것이 반투명하게

뒹어나가기도 한다. 이 흔적은 일부러 만든 것이 아니라 처음에는 오히려 생기지 않게 하는 것이 어려웠기 때문에 나의 그리기 행위 중에서 통제하지 못하는 부분을 나타내는 지표이자 어쩔 수 없이 생기는 한계에 가까운 것이었다. 그러나 시간이 흐르며 나의 작품을 거둢하여 관찰하는 과정에서 내가 표현하고자 하는 대상과 관점을 완전히 이해하지 못하듯, 이렇게 통제 불가능한 영역이 남아있는 것 역시 자연스러운 일이라고 생각하여 그 효과를 적극 수용하게 되었다. 이렇게 뒹어나간 흔적은 오래된 TV 화면에 생기는 노이즈 같은 역할을 한다. 선명한 스크린을 볼 때는 대상의 환영성에 현혹되다가도 노이즈가 생기면 그 것이 허상의 이미지라는 것을 깨닫게 되는 것과 비슷할 것이다. 희뿌옇게 보이는 네모난 붓질의 흔적은 그려진 형상이 캔버스 위의 물질이라는 것을 한 번 더 지시하며 대상으로부터 한 걸음 멀어지게 만든다.

3)프레이밍과 확대

앞서 언급했듯 나의 그림은 사진 이미지를 기반으로 한다. 그러나 전체 이미지를 수용하는 것이 아니라 내가 표현하고자 하는 성질이 잘 드러난 부분에 집중하기 위해 이미지의 일부만 보여주기도 하고, 실제 크기보다 몇 배 확장된 크기로 그려 생경한 이미지를 만들어내기도 한다.

<무제>(그림 12)은 사약 그릇이 바닥으로 떨어지는 장면을 크게 확대하여 그린 작품이다. 바닥으로 떨어지는 그릇은 삼분의 일쯤 잘려있고, 사약 방울이 전면에 흩뿌려져 있다. 배경이 된 전체 장면은 죄인이 사약을 거부하며 그릇을 내동댕이치는 한껏 고조된 순간에서 가져온 것이다. 실제 크기보다 훨씬 크게 확대되었고 다른 배경 정보가 없기 때문에 사약 장면에서 나온 이미지라는 것은 추측하기 어려울 것이다. 하지만 상황에 대한 자세한 정보 없이도 검붉은 배경색에서 느껴지는 음산함과 액체가 흩뿌려지는 모양과 그림자를 통해 찰나의 긴장감을 느낄 수 있을 것이라 기대하였다. 이와 비슷하게 사약 장면을 다루면서도 인물이 전면에 등장하는 그림9나 그림26과 달리 암시적인 효과를 실험해본 작품이다.



그림 12 <무제>, 2016, 리넨에 유채, 163x260cm

<무제>(그림 13), <무제(암살자)>(그림14), <무제(영의 죽음)>(그림 15)의 경우도 이와 비슷하게 극적인 순간의 일부분만을 보여주고 있다. 캔버스 안에는 자결 혹은 암살 직전의 순간을 재현한 민속 박물관의 마네킹의 손만이 묘사되어 있다. 그림 12와 마찬가지로 죽음 직전의 순간이라는 배경정보는 그림 속에 설명되어 있지 않지만 푸른 빛과 붉은 빛이 대조적으로 사용된 극적인 조명효과로 미루어 심상치 않은 분위기임을 짐작해볼 수 있을 것이다. 그러나 그림을 좀 더 자세히 살펴보면 놀이공원의 귀신의 집을 연상시키는 요란한 조명효과와 마네킹의 경직된 손의 포즈가 음산하고 극적인 분위기를 감소시키게 된다.



(좌)그림 13 <무제>, 2016, 리넨에 유채, 33x24cm

(우)그림 14 <무제(암살자)>, 2016, 리넨에 유채, 41x32cm



그림 15 <무제(영의 죽음)>, 2016, 리넨에 유채, 45x45cm

그림 16, 17는 거대하게 확대된 화면의 효과를 실험한 작품이다. <용궁 연못>(그림 16)에서는 대형 화면을 통해 평범한 풀숲과 연못에서 관객이

조금이나마 압도적인 느낌을 받게 하고자 했다. 실제 사진보다 더 음산하고 거대하게 표현함으로써 용궁임을 명시하지는 않았지만 보이는 것처럼 단순한 자연풍경이 아닐 수도 있음을 암시할 수 있다고 보았다.

<무제(기둥)>(그림17)의 경우에는 숲에 둘러싸인 듯 보이는 두 개의 기둥이 묘사되어 있다. 이는 고궁 모형의 정원 부분을 크게 확대한 것이다. 실제로는 채 몇 센티도 안 되는 작고 사소한 모형이 작품 속에서는 신비스러운 고대 유적지의 한 부분처럼 거대하게 표현되어 있다. 이렇게 주변 정보를 삭제하고 크게 확대하여 일부만을 보여주는 방식은 사소한 소재를 다른 것으로 오해하게 할 가능성이 있다. 이는 오히려 그림을 다면적으로 바라볼 수 있게 해준다고 생각한다.



그림 16 <용궁연못>, 2014, 리넨에 유채, 260x480cm, 서울대학교
우석홀, 서울, 전시장면



그림 17 <무제(기둥)>, 2016, 리넨에 유채, 260x150cm

2. 상반된 요소의 중첩

나의 작품 속 소재가 어느 한 단어로 묘사되기 어렵고 양면적인 특징이 강조되는 이유는 서로 대조적인 듯이 보이는 성질이 여럿 중첩되어 있기 때문이다. 소재 자체에 상반된 특징이 공존하는 경우를 그대로 그려내기도 하고, 혹은 특정한 소재를 그와 대조적인 회화적 태도로 그리기도 한다. 구체적 작품의 예를 통해 각각의 경우를 살펴보고자 한다.



그림 18 <선녀>, 2015, 리넨에 유채, 각 53x45cm (2pcs)

옛 여인의 머리 모양을 재현한 마네킹들을 묘사한 작품인 <선녀> (그림 18)에서의 가체는 고전적 아름다움을 보여주는 듯하다. 그러나 가체의 표면은 사람의 실제 머리카락처럼 은은하게 보이지 않는다. 나는 가체의 밝은 부분을 실제보다 조금 더 밝게 묘사하여 에나멜처럼 강하게 번쩍이는 종류의 과장된 광택을 표현하였다. 이는 고풍스러운 것에서 흔히 연상되는 소박하고 낡은 질감과는 정반대의 것이다. 진한 화장을 한 마네킹의

얼굴에서 느껴지는 얇은 경박함이나 어색하게 흘러내리는 어깨선 등도 화면 안에서 공존하고 있다. 화려하게 치장되었지만 동시에 어색하고 무기력해 보이기도 한다.

이와 비슷하게 치성봉행에서도 한복이라는 고전적 이미지를 그와 상반된 특성을 강조하면서 표현하였다. 작품 속에서 묘사된 군중의 사회적 위치와 인식을 번쩍이는 한복 질감의 묘사를 통해 함축적으로 은유하였다. 그림 속의 한복은 전통적 방식의 한복에서 느껴질 만한 소박한 고풍스러움과는 거리가 멀다. 색감이 화려할 뿐 아니라 비단의 광택이 더해져 요란하다. 이런 상태를 표현하기 위해 가장 밝은 부분을 투명한 색조로 처리해 밝음과 어두움의 대조가 더욱 뚜렷이 드러나도록 했다. 결과적으로 부드럽고 은은한 것과는 거리가 멀고 작은 옷 주름 하나까지도 존재감을 서로 드러내려는 것처럼 보인다.

<치성봉행>(그림19)는 참고그림 3을 바탕으로 그린 것이다. 참고 사진은 어두운데다 원거리에서 촬영된 것이라 해상도가 낮고 초점이 흐려진 상태이다. 사진의 아주 작은 일부분을 확대하여 보고 그린 작품 역시 붓질에서 그러한 픽셀의 흔적을 받아들여 네모난 붓질이 등장하고, 따라서 인물이 딱딱하고 기계적으로 보인다. 이는 직접 관찰한 것이 아니라 모니터 스크린을 통해 바라보았다는 점을 암시하기 위한 장치이자 인물의 익명성과 수동성을 강조하는 역할을 한다. 인물의 배치나 색은 사진을 거의 그대로 따랐지만 다소 어두침침한 사진에 비해 채도가 높고 맑게 처리되었으며 명암의 대조를 키웠다. 그 결과 각각의 인물들이 모두 가까이에서 환한 조명을 받은 것처럼 밝은 부분이 훨씬 과장되어 있다. 인물들의 얼굴 부분도 유령처럼 하얗게 탈색되었고 이목구비의 흔적을 전혀 그리지 않아 사람의 온기는 전혀 느껴지지 않게 했다. 이렇게 밝은 부분과 어두운 부분의 대조를 강하게 처리함으로써 군상 전체의 배경 서사보다는 세부적 표현에 시선이 쏠리도록 만들었다. 이 인물들이 누구이며 어떤 연유에서 이렇게 모였는지를 생각하기 이전에 화려한 색의 나열과 미세한 옷 주름에서 생기는 광택의 묘사를 먼저 발견하게 만들고자 하는 것이다.



그림19 <치성봉행>, 2014, 리넨에 유채, 145x224cm



참고그림 3 <치성봉행>(그림19)의 참고사진

신흥·민속종교와 관련된 소재를 다룬 그림은 특히 그 종교들의 사회적 위치를 배제하고 논할 수는 없을 것이다. 앞서 언급했듯이 대순진리회나 무교 등의 종교는 부정적 대상으로 취급된다. 그러나 그 것을 작품 속에서 다루는 이유는 사람들의 시선 속에 내재된 편견을 걷어내고 볼 수 있도록 하려는 것이다. 그러므로 대상이 작품 속에서 여전히 미신적이고 비주류적인 모습으로 묘사된다면 편견을 가중시킬 수 있다. 그렇다고 실제보다 더 긍정적으로 보이게 표현하는 것도 현실을 왜곡하는 일이 될 것이다. 따라서 현실을 미화도, 과장도 하지 않으면서 기존의 편견에 부합하지 않는 풍경을 만들기 위해서 최소한의 개입을 해야 한다고 생각했다. 그래서 사진에서 드러난 풍정보다 더 조악해보여서는 안될 것이라 판단하였다. <치성봉행>과 <용궁>연작에서는 현실을 재현하는 듯한 표현을 기반으로 하지만 회화적 요소가 강조되면서 소재의 부정적 배경서사가 다소 중화된다. 이렇게 회화 안에서 중화된 현실은 사진이나 실제 풍정보다 중립적인 위치에 있을 수 있다.

그림 20과 그림 21는 각각 <치성봉행>에서 한복을 입은 인물의 상체 부분과 <용궁연못>의 연못물을 표현한 부분을 확대한 것이다. 여기서의 붓질은 어떤 구체적인 것을 묘사한다기보다는 미묘하게 톤이 조절된 터치들을 나열하는 것에 가깝다. 한복의 소매나 물이라는 형상보다 드러난 붓의 결과 물감의 녹은 흔적을 먼저 발견하게 된다.



그림 20 <치성봉행>(그림19)세부

그림 21 <용궁연못>(그림 22)의 세부



그림 22 <용궁연못>, 2015, 리넨에 유채, 163x260cm

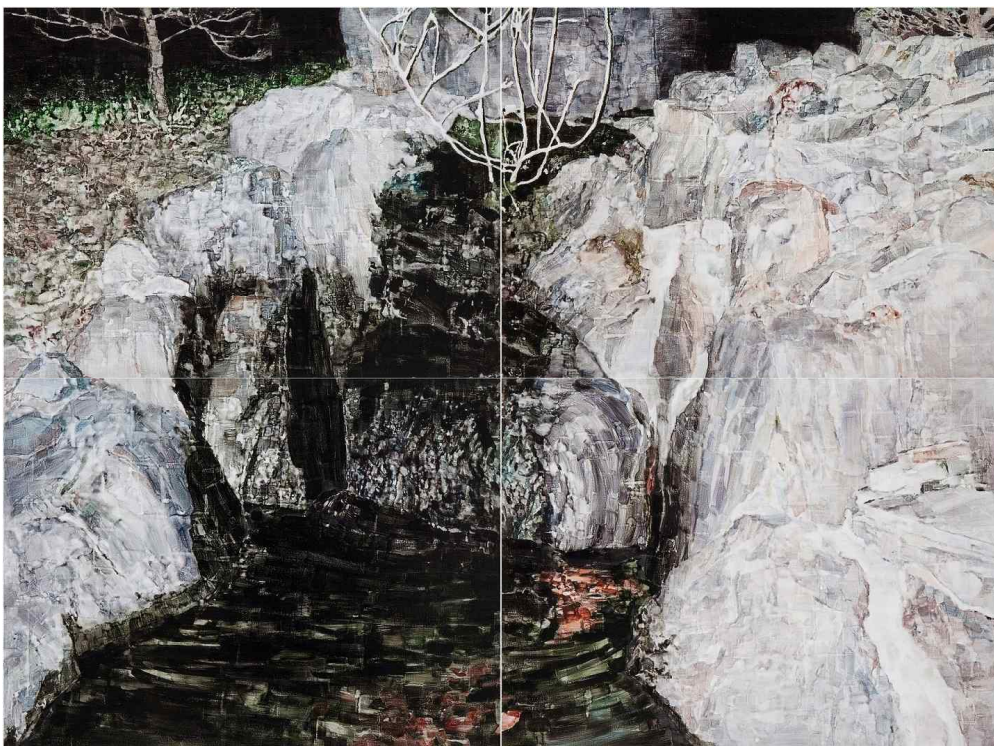


그림 23 <용궁>, 2014, 리넨에 유채, 194x260cm용궁

<용궁연못>(그림22)과 <용궁>(그림23)은 외부의 용궁풍경을 다루었다. 이 두 작품은 다른 작품에 비해 물의 표현이 전면에 크게 등장한다. 그림 23에서는 밤 풍경을 표현하면서 투명 미디어의 장점을 적극 살려 어둡고 진한 톤과 투명하고 맑은 톤이 대조적으로 번갈아 나타난다. 다양하게 배합된 안료와 미디어의 농도 차이는 회화적·시각적 쾌를 줌과 동시에 어두운 물 안에 무언가 어른거리는 듯한 긴장감을 형성하기도 한다. 검고 진하게 표현된 물 부분과는 대조적으로 물을 둘러싸고 있는 수풀이나 바위 등은 강한 조명으로 인해 탈색된 듯 허옇고 밝게 묘사하였다. 특히 바위의 표현은 일반적으로 볼 수 있는 짙은 회색의 바위가 아니라 연보라 빛을 띠는 맑고 하얀 옥돌이나 얼음산의 색처럼 표현하였다. 일부러 미화하려는 의도는 아니었지만 상대적으로 물의 어두움을 한층 강조하고, 덩달아 칙칙해 보이지 않도록 하려는 의도가 반영된 것이다. 이로 인해 실제보다 좀 더 아름답고 신비로워 보이는 효과를 얻는다.

<용궁>(그림24)과 <용궁>(그림 25)은 다른 작품들에 비해 작품의 전면에 원색이 강렬하게 등장하며, 번쩍이는 질감을 가장 가까워서 묘사하였다. 그림 24의 경우 건물 옥상 등에 흔히 쓰이는 초록빛 방수 페인트로 마감된 작은 수영장 같은 공간을 보여준다. 방수 페인트는 그 어떤 재료보다 미적인 고려보다는 실용적인 고려가 먼저 이루어지는 재료이다. 가장 일상적이면서도 산업적인 느낌의 초록색을 적나라하게 표현하여 엄숙한 종교적 공간과의 이질감을 불러일으키도록 했다. 그림25 역시 색채에서 오는 키치적 분위기를 담아내고자 했다. 일반적으로 분홍과 빨강은 나란히 잘 쓰이지 않는, 요란한 색의 배치이다. 더구나 벽을 이렇게 강한 붉은색으로 칠하는 것은 분명한 의도가 없이는 할 수 없는 일이다. 작품 안에 드러난 색감은 실제보다 덜하면 덜했지 과장된 것이 아닌데, 그 과감한 조합을 그대로 묘사하는 것은 이 공간을 만든 어떤 주체의 특정한 미적 선택이 있었음을 드러낸다. 나는 도저히 동의할 수 없는 이 조합이, 이 공간을 만든 주체가 생각하는 아름다움과 장엄함이라는 것을 그대로 보여주고자 했다.



그림24 <용궁>, 2015, 리넨에 유채, 130x326cm



그림25 <용궁>, 2015, 리넨에 유채, 194x390cm, 하이트컬렉션, 서울, 전시장면

용궁 연작은 잘 알려지지 않은 현실을 드러내려 하면서도 미묘한 회화적 가감을 통해 그 현실에 대한 가치판단을 배제하고 다소 중화된 풍경을 보여주려는 시도이다. 허름하고 낡은 것은 덜 허름하고 덜 낡게, 과하게 화려한 것은 경박해 보이지 않도록 화려함을 좀 덜어내는 방식으로 그린다. 이는 ‘아름답게’ 그리는 것과는 분명한 차이가 있다. 작가가 분명히 개입하기는 하지만 그 것은 현실을 손질한다기보다는 현실이 변질되어 보이지 않도록 균형을 잡는 일에 가깝다.

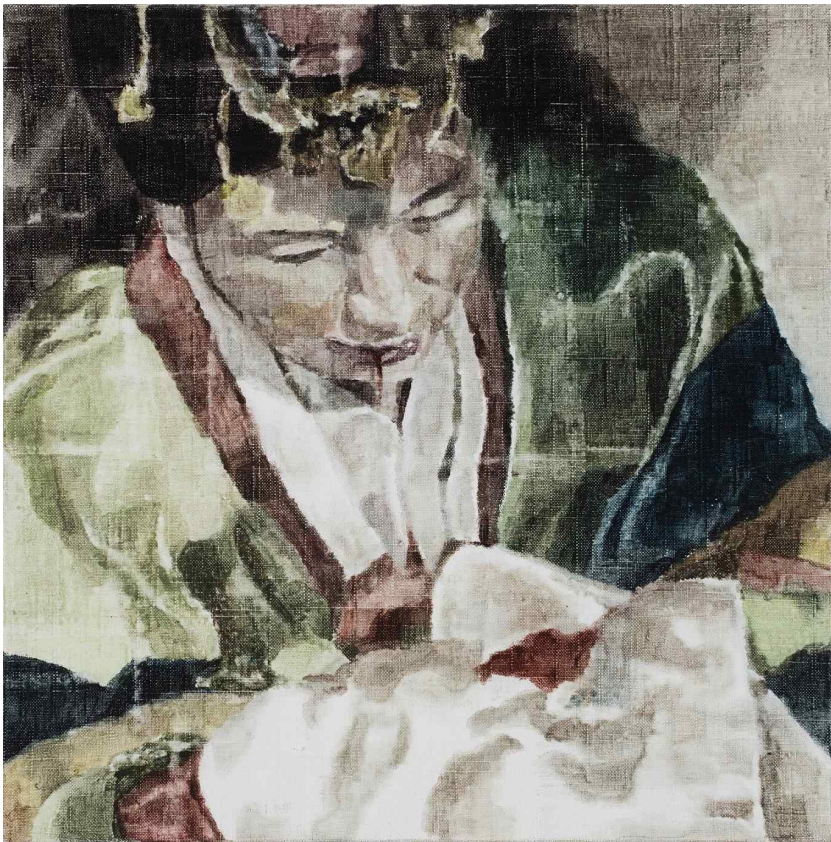


그림 26 <무제(장희빈)>, 2016, 리넨에 유채, 45x45cm

<무제(장희빈)> (그림26)은 재료의 변화로 생겨난 희석의 효과를 드러내고 있다. 고전 마네킹을 묘사한 연작과 <치성봉행>, <용궁>등 이전의

모든 작품에는 올이 작고 얇은 린넨 천을 사용했다. 그래서 화면 위에서 미끄러지듯이 유동적인 붓질이 가능했다. 그러나 사악 장면을 다룬 연작에서부터는 올이 굵은 린넨 천을 사용했는데 이런 재료의 변화가 그리기 방식에도 영향을 주게 되었다. 얇은 천에 비해 울퉁불퉁한 표면에 그림을 그리다보니 전체를 매끄럽게 죽 그어지는 붓질이 나오기 어려웠다. 이전 작품들, 특히 <치성봉행> 연작에 비하면 두드러지는 붓질이 거의 보이지 않는다. 붓질을 드러내면 장면의 처절함을 더 표현적으로 강조하는 결과를 낼 수도 있을 것이라고 생각했다. 내가 의도한 것은 비극적이고 과장된 장면의 고조된 감정 자체를 표현하고자 한 것이 아니라 그를 바라보고 감상하게 되는 상황을 강조하고자 한 것이었다. 그래서 자극적인 이미지를 냉담하고 차분한 느낌으로 전달하고자 했다.

투명 미디어를 사용하여 얇게 그려낸 이미지는 그려진 것을 살짝 밀어내는 붓질로 인해 올 사이사이로 스며든다. 그러면서 올 위에 얹혔던 물감은 닦아내져 그림 27에서 보이듯 하얗게 올이 드러나게 된다. 이미지 위로 이렇게 하얀 올의 흔적이 군데군데 드러남으로써 약간 낡은 듯한 느낌을 주기도 하고, 이미지와 관객 사이에 거리감이 생긴다. 그 거리감으로 인해 관객은 장면에 감정적으로 몰입하기보다는 캔버스 위에 얹힌 물감이 라는 것을 먼저 인식하게 된다.



그림 27 <그림 26>의 세부

V. 결론

앞선 장들에서 나는 현재 잔존해있는 전통적인 것들의 양상과 그 원인을 살펴보는 것에서 시작하여 소재의 내용과 특성, 회화적 기법을 아우르며 작품을 분석하였다.

전통·고전과 연관된 다양한 풍경을 바라보고, 그것을 나의 미적 판단을 기준으로 평가하기도 하고 반추해보기도 하면서 일련의 작업이 시작되었다. 이는 어떤 것을 아름답다거나 혹은 추하다고 명확하게 결론 내릴 수는 없으며 개별적인 미감에 따라 의견이 달라질 수 있다는 것을 전제로 한다.

과거 회귀적 이미지들은 시대의 흐름에 뒤떨어진 것으로 격하되는 동시에 동양주의의 영향으로 신비한 것으로 격상되기도 하는 등 이중 잣대로 평가된다. 이러한 상황에서 관습적으로 재현되는 옛 것은 실체가 희미해지기도 하고 장식적 외관으로 변용되는 사례가 많은데, 이런 식으로 재현된 전통과 고전은 회화화되고 대개 충분히 장엄하지 못하다. 그러나 이런 불완전한 상태는 사회적인 변화가 너무 빨리 이루어지면서 구성원들 사이의 충분한 합의를 거치지 못했거나 남의 시선을 의식한 나머지 겉치레에 그친 탓이라고 할 수 있을 것이다. 이를 비판하는 나 역시도 이 사회의 일원으로서 이런 피상적인 태도에서 완전히 자유롭지는 못하다. 그래서 비판하다가도 어조가 수그러들고, 한계를 인정하는 태도가 작품 전반에 깔려 있다.

이러한 태도는 일견 자기 모순적이거나 일관성이 부족한 것으로 여겨질 수도 있겠지만, 한편으로는 내가 그리는 대상에 혼재된 감정을 품고 있었음을 확연히 인식하는 계기가 되었다. 그리는 행위는 어떤 것을 조소하거나 비판하는 등의 부정적이거나 단선적인 감정만으로는 지속하기 어려운 것이다. 현실을 있는 그대로 포용하되 다만 그것을 직시하고자 하는 정서를 기반으로 하였기에 특정한 소재를 반복적으로 그릴 수 있었고 그 과정에서 생겨나는 회화적 효과에 더욱 집중하게 되었다.

안료와 미디어의 배합 차이에서 오는 혼적, 수정이나 덧칠 없이 그리는

방식, 붓의 결이 드러나는 유동적인 붓질 등의 회화적 특징은 실질적으로 나의 작품을 구성하는 중요한 요소이다. 대상의 서사적 측면을 설명하는데 더 적합한 다른 매체도 있지만 그것을 택하지 않고 평면 회화에만 집중했다는 것은 나에게 그리기라는 반복적인 행위를 통해 얻어지는 효과가 좀 더 중요했다는 것을 의미한다. 이러한 사실은 작품 초기에는 거의 인식하지 못했으며 본 논문을 통해 작품을 분석하는 과정에서 서서히 인식하게 된 것이다. 때문에 작품을 발표하고 의견을 얻는 자리에서 실제 작품과 작품 설명 사이에 괴리가 다소 존재하는 경우도 있었다. 하지만 본 논문에서는 작품 초기의 동기와 현실 인식을 자세히 언급하는 것이 작품 분석에 필수적인 것이라 판단하여 대등한 비중으로 다루었다.

제삼자의 시점에서는 명백한 것도 가까이서는 잘 보이지 않는 경우가 있다. 본 연구는 작품을 한 발 떨어져서 볼 수 있는 기회가 되었고 현재까지의 궤적을 정리하고 반추함으로써 앞으로의 작품 모색 방향을 살펴볼 수 있었다. 본 논문을 통해 설명되지 않은 부분은 더 많은 관련 작품이 있는 후에 다시 종합적으로 분석해 볼 수 있을 것이다.

그림 목록

- 그림 1 <무제>, 2015, 리넨에 유채, 각32x32cm(2pcs)
- 그림 2 <오리엔탈 무드>, 2015, 리넨에 유채, 각116x91cm(2pcs)
- 그림 3 <오리엔탈 인테리어>, 2014, 종이에 수채, 각 45x45cm(6pcs)
- 그림 4 <치성봉행>, 2014, 리넨에 유채, 163x112cm
- 그림 5 <치성봉행>, 2014, 리넨에 유채, 130x97cm
- 그림 6 <치성봉행>, 2014, 리넨에 유채, 145x560cm, 아트스페이스 풀,
서울, 전시장면
- 그림 7 <용궁>, 2014, 리넨에 유채, (좌)100x80cm, (우)130x89cm,
아트스페이스 풀, 서울, 전시장면
- 그림 8 <용궁>, 2015, 리넨에 유채, 145x448cm
- 그림 9 <무제(장희빈)>, 2016, 리넨에 유채, 각 45x45cm(3pcs)
- 그림 10 <마마>, 2013, 리넨에 유채, 100x80cm 의 세부
- 그림 11 <무제(빙의)>, 2016, 리넨에 유채, 32x32cm 의 세부
- 그림 12 <무제>, 2016, 리넨에 유채, 163x260cm
- 그림 13 <무제>, 2016, 리넨에 유채, 33x24cm
- 그림 14 <무제(암살자)>, 2016, 리넨에 유채, 41x32cm
- 그림 15 <무제(영의 죽음)>, 2016, 리넨에 유채, 45x45cm
- 그림 16 <용궁연못>, 2014, 리넨에 유채, 260x480cm, 서울대학교
우석홀, 서울, 전시장면
- 그림 17 <무제(기둥)>, 2016, 리넨에 유채, 260x150cm
- 그림 18 <선녀>, 2015, 리넨에 유채, 각 53x45cm (2pcs)
- 그림 19 <치성봉행>, 2014, 리넨에 유채, 145x224cm
- 그림 20 <치성봉행>(그림19)세부
- 그림 21 <용궁연못>(그림 22)의 세부
- 그림 22 <용궁연못>, 2015, 리넨에 유채, 163x260cm
- 그림 23 <용궁>, 2014, 리넨에 유채, 194x260cm용궁
- 그림 24 <용궁>, 2015, 리넨에 유채, 130x326cm

그림25 <용궁>, 2015, 리넨에 유채, 194x390cm, 하이트컬렉션, 서울,
전시장면

그림 26 <무제(장희빈)>, 2016, 리넨에 유채, 45x45cm

그림 27 <그림 26>의 세부

참고그림

참고그림 1 고전머리 전시회 전경, 건국대학교 새천년홀, 서울

참고그림 2 고전머리 전시회 전경, 코엑스, 서울

참고그림 3 <치성봉행>(그림19)의 참고사진

참 고 문 헌

단행본

- 강영희, 『금빛 기쁨의 기억: 한국인의 미의식』, 일빛, 2004.
- 강재철, “설화문학에 나타난 권선징악의 지속과 변용의 의의와 전망”,
『한국 민속문화의 근대적 변용』, 강재철 외 8인, 민속원, 2009.
- 김길상, 『불교대사전』, 홍법원, 2011.
- 김중순, 『한국 한국인 한국문화』, 일조각, 2015.
- 다이진화, 『무중풍경: 중국영화문화 1978-1998』 이현복·성옥례 역,
산지니, 2007.
- 박홍규 외 4인, 『한국문화와 오리엔탈리즘』, 보고사, 2012.
- 사카구치 안고, 『사카구치 안고 산문집』, 최정아 역, 지만지, 2009.
- 용하, 『불교사전』, 불천, 2008.
- 이용범, “무속에 대한 근대 한국사회의 부정적 시각에 대한 고찰”,
『무속9』, 민속학술자료총서, 우리마당 터, 2001.
- 정수복, 『한국인의 문화적 문법』, 생각의 나무, 2007.
- 정형민, 『근현대 한국미술과 ‘동양’개념』, 서울대학교출판문화원, 2011.
- 주강현, 『우리 문화의 수수께끼1』, 한겨레출판사, 2004.
- 최석영, “한국 무속문화 위상의 근대적 변용: 무속담론의 이중주”,
『한국 민속문화의 근대적 변용』, 강재철 외 8인, 민속원, 2009.
- 케르스틴 슈트레멜, 『사실주의』, 정희정 역, 마로니에북스, 2007
- 팀 에텐서, 『대중문화와 일상, 그리고 민족정체성』, 박성일 역, 이후,
2008.
- 허균, 『사찰 장식, 그 빛나는 상징의 세계』, 돌베개, 2000.
- 허버트 리드, 『예술의 의미』, 임산 역, 에코리브르, 2006.
- 홍석준·임춘성, 『동아시아의 문화와 문화적 정체성』, 한울, 2009.

뉴스기사

- 최민지·정대윤, 「편하고, 예쁘고 “출근할 때도 입어요”...젊은 층에 부는
‘한복 바람’」, 경향신문, 2016.09.27.

인터넷 사이트

고전머리협회, <http://koreason.co.kr/html/association_info.php,
2017.4.22.>

Abstract

Pictorial Representation of Typically Realized Traditional Images

-based on my paintings-

Choe Suyeon

Painting major, Department of Painting

The Graduate School

Seoul National University

In this thesis, I analyze my works starting with describing a topic that I am recognizing as important one among various phenomenon we face in society by embracing the main subject, which I chose to show it and the formal aspect and attitude expressing it.

Currently, the location and situation of Korean traditional · classic images are derived from the process of establishing a relationship with out-world through the Korea's modernization period. In the process of embracing Western culture and changing life style modernly, the oldies were mostly regarded as outdated and

uncivilized. Even the effort to revive the ethnic identity over time was not merely a result of self-reflection. Rather, it seems that it is closer to the effort to create a different kind of us by consciously focusing on the Western eyes. Therefore, anew restored and represented tradition and classic remain awkward and artificial scenes. I recognized the unnatural state of consciousness and started a series of paintings with observing it critically.

The traditional · classic images even seem exotic and alien, estranged from everyday life Korean are having. Therefore, it is observed to consume by bringing out the appearance without considering the essential meaning or to use them with intention to show off ethnical identity. I found such examples in traditional culture exhibitions, Korean folklore · newly-risen religions and historical dramas. In case of flies in the ointment from inaccurate historical research, incoherent mix of past and present, and religious space where fictional ideas are specifically visualized appear as concrete ingredients in the works.

I judge the social position and figurative state of the subjects to express based on my viewpoint and aesthetic sense. Among them, I choose and paint the subjects, which have possibilities that may otherwise acceptable to the others depending on what kind of views they have about change of tradition, it seems to me rather negative though. Because leaving other forms of acceptance cannot necessarily to be seen the incomplete condition as a result of complacency or ignorance. Even though it is a incommodious and not enough, no one will ever be worthy of rebuke it given that it may be an inevitable consequence. Although it is easy to criticize something, I presented with a thought that there is a different perspective in mind because it requires a more subtle

view of the causes and limitations.

There are mixed contradictory elements in the works, such as Eastern and Western, traditions and conventions, past and present, coarseness and grandeur. Each element is also equal one to another and has a hierarchical relationship. My work focuses on presenting a subtly across intermediate boundaries between those contrasting elements. Starting from depicting the antique and simple state of objects and landscapes that have been implemented for a particular social · religious purpose, neutralize them on a canvas so that they do not appear to be critical. In order to do so, I relatively emphasize the elements that appear contrary to the subject's epic aspects. Such as using my most skillful brush strokes to draw objects which are considered poor craftsmanship, or adopting enlarged scenes to present the shabby and caricatured ones as if they are solemn historical drawings.

Every piece of work is drawn by referring to photographs, and I accept parts that are formatively unstable in terms of lighting or composition. In contrast, while moving realistic scenes in the reference photographs into paintings, I delete some parts or show only some certain portions of the objects. Through these framing, I wanted to demonstrate the hostility and affection towards the objects at the same time.

I paint in oils, the traditional medium of painting, but there is also an ambivalence in painting differently than the unique technique of oil painting that puts multiple painting layers. The way of painting thinly at once without painting over or modification emphasizes the texture of canvas surfaces and brush strokes as much as depicted figures in the drawings. brush strokes, of which liquidity is increased by mixing transparent medium, decrease the illusion of the shape by indicating the

object itself as well as describing the shape of the feature. Also, translucent wiped traces formed by overlapping brush strokes describing shapes with brush strokes, which melts them with shoving, create psychological distance by acting like visual noise on all over the canvas and prevent to be sentimentally assimilated into the image.

I wanted to embrace various kinds of esthetic senses and to collect numerous views observing the objects through the process of withhold the value judgements towards the objects or disguising it as a neutral state.

Key words: Tradition, Classic, Reappearance, Imperfectness, Inevitable, ambivalent, Surface, Different, Neutrality, Brush stroke

Student Number : 2014-22738